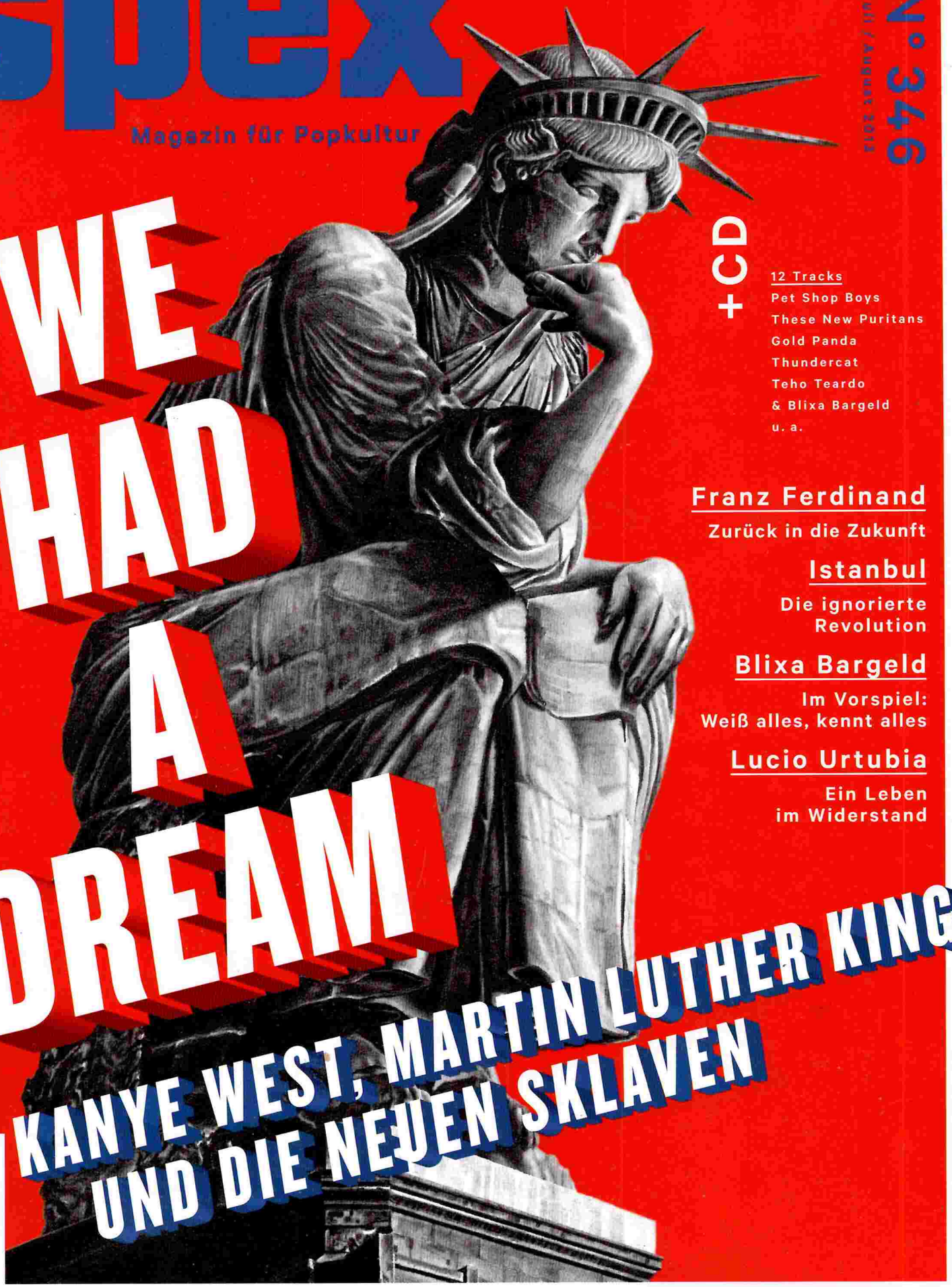
spex

Magazin für Popkultur

Juli / August 2012
No 346



+CD

12 Tracks
Pet Shop Boys
These New Puritans
Gold Panda
Thundercat
Teho Teardo
& Blixa Bargeld
u. a.

WE HAD A DREAM

KANYE WEST, MARTIN LUTHER KING UND DIE NEUEN SKLAVEN

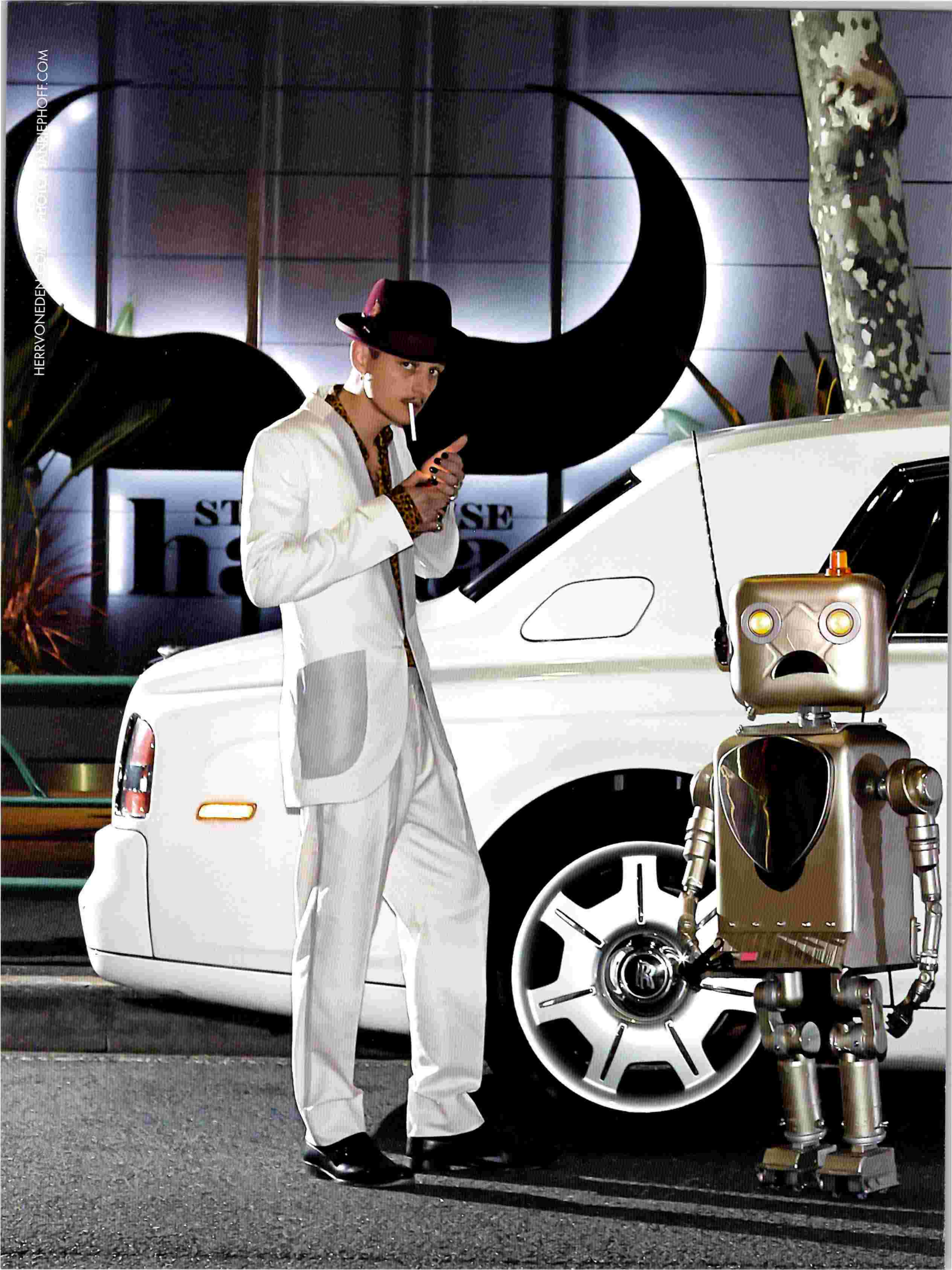
Franz Ferdinand
Zurück in die Zukunft

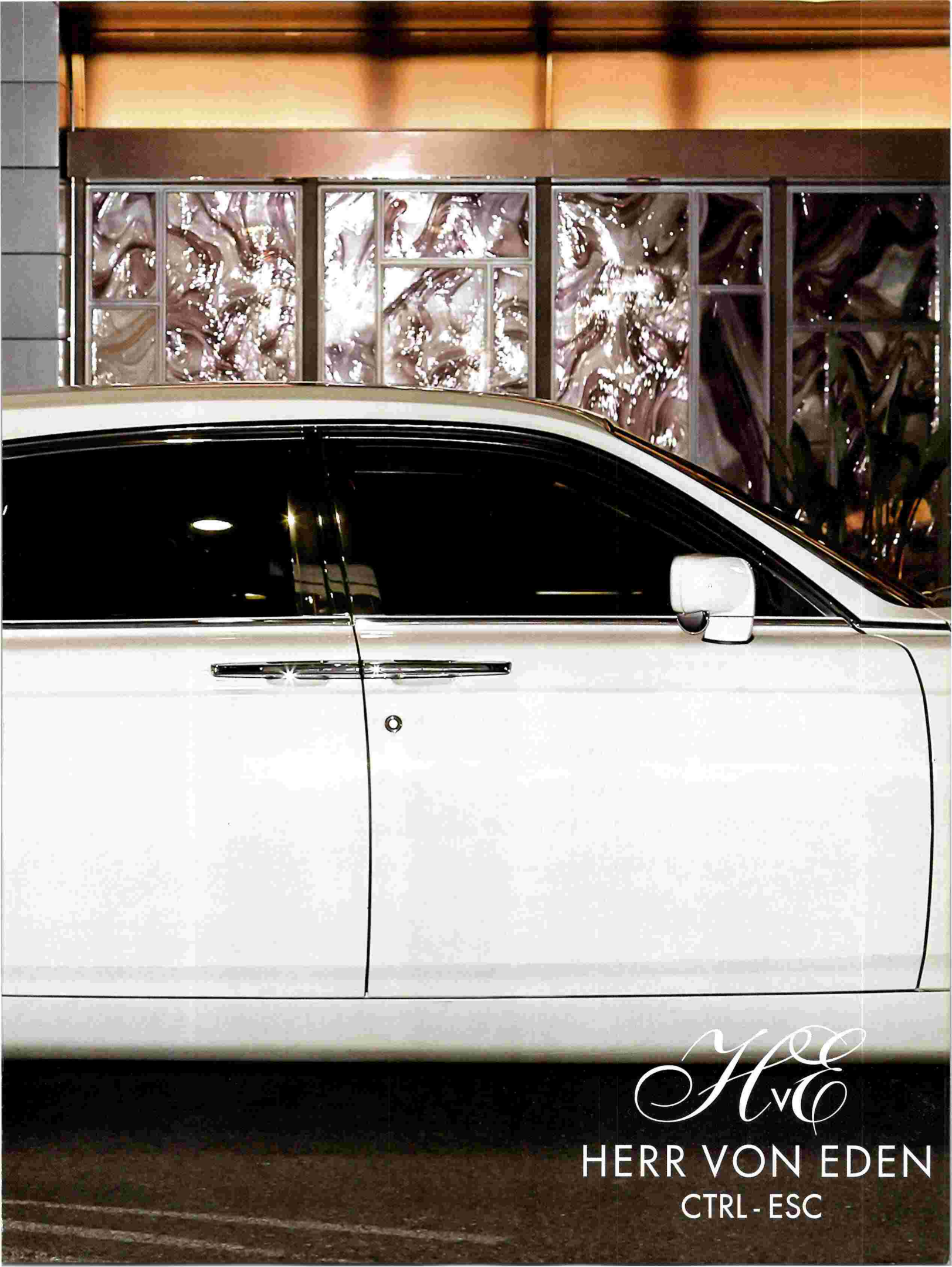
Istanbul
Die ignorierte Revolution

Blixa Bargeld
Im Vorspiel: Weiß alles, kennt alles

Lucio Urtubia
Ein Leben im Widerstand

4 199151 605502 08


HERRVONEDEN



HvE

HERR VON EDEN

CTRL - ESC

N° 346

TITEL

26 **VON KING ZU BLING**
50 JAHRE »I HAVE A DREAM«
TEXTE: Steven Lee Beeber, Pascal Jurt, Klaus Walter & Jan Wehn
Zum 50. Jubiläum von Martin Luther Kings legendärer »I Have A Dream«-Rede verdichten wir die Geschichte afroamerikanischer Musik zu einer Genealogie der Selbstermächtigung. Von Curtis Mayfield bis Kanye West, Monticello bis Atlanta, Detroit bis L.A. und New York stellt sich immer wieder eine Frage: Wie viel von Dr. Kings Vision ist im sogenannten *Post Racial America* des US-Präsidenten Barack Obama tatsächlich angekommen? Eine Spurensuche.

45 **SONGTEXTKRITIK:**
JANELLE MONÁE FEAT. ERYKAH BADU
»Q.U.E.E.N.« TEXT: Sonja Eismann

46 **JULIUS EASTMAN** TEXT: Tim Tetzner

REAKTIONEN

12 **NACHRUF AUF TIM STÜTTGEN** TEXT: Christoph Gurk

14 **SPEX IN LIEBESBRIEFEN, KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN**

MUSIK

16 **DIRTY BEACHES** TEXT: Thomas Vorreyer

18 **HOUNDMOUTH** TEXT: Jacqueline Krause-Blouin

20 **ALUNAGEORGE** TEXT: Jan Wehn

22 **AERO MANYELO** TEXT: Florian Sievers

24 **BAGO** TEXT: Arno Raffeiner

54 **FRANZ FERDINAND** TEXT: Anne Waak
Alex Kapranos und Nick McCarthy über Beerdigungen, Hühnerfüße, Hedonismus, Nationalismus, buddhistische Botschaften, schottische Dystopien und das neue Album ihrer Band – *Right Thoughts. Right Words. Right Action.*

60 **THESE NEW PURITANS** TEXT: Daniel Gerhardt

64 **VORSPIEL FÜR BLIXA BARGELD & TEHO TEARDO**
TEXT: Robert Defcon

KOLUMNEN

25 **POFALTE** TEXT: Holger in't Veld

52 **DISSIDENTEN** TEXT: Tino Hanekamp

VON ZACK SNYDER, REGISSEUR VON WATCHMEN & 300
HENRY CAVILL
AMY ADAMS
MICHAEL SHANNON
KEVIN COSTNER
DIANE LANE
LAURENCE FISHBURNE
UND RUSSELL CROWE
MAN OF STEEL
WARNER BROS. PICTURES PRÄSENTIERT
IN ZUSAMMENARBEIT MIT LEGENDARY PICTURES EINE SYNCOPY PRODUKTION EIN ZACK SNYDER FILM „MAN OF STEEL" HENRY CAVILL AMY ADAMS MICHAEL SHANNON KEVIN COSTNER DIANE LANE LAURENCE FISHBURNE ANTJE TRAUE AYELET ZURER UND RUSSELL CROWE KOSTÜM-DESIGN JAMES ACHESON MICHAEL WILKINSON MUSIK HANS ZIMMER SCHNITT DAVID BRENNER, A.C.E.
PRODUKTIONS-DESIGN ALEX McDOWELL KAMERA AMIR MOKRI NACH DEN SUPERMAN CHARAKTEREN VON JERRY SIEGEL & JOE SHUSTER ERSCHIENEN BEI DC ENTERTAINMENT EXECUTIVE PRODUCERS THOMAS TULL LLOYD PHILLIPS JON PETERS
STORY DAVID S. GOYER & CHRISTOPHER NOLAN DREHBUCH DAVID S. GOYER PRODUZENTEN CHARLES ROVEN CHRISTOPHER NOLAN EMMA THOMAS DEBORAH SNYDER REGIE ZACK SNYDER
IN 3D
LEGENDARY
SYNCOPY
AB 20. JUNI IM KINO
ManOfSteel.de

N° 346

ZEITGESCHICHTE

70 **LUCIO URTUBIA** TEXT: Alvaro Piña Otey & Tino Hanekamp

FILM

76 **SO SONDERBAR WIE ALLE TRÄUME – DER *AMERICAN DREAM* IM KINO** TEXT: Georg Seeßlen

Amerika kann sich selbst nicht mehr abbilden. Im Kino zeigt es heute nur eine Karikatur seiner selbst, und die ist nicht selten böse. Das Land ist unbewohnbar geworden in seinen Filmen, seine Schönheit sieht man immer erst im Augenblick der Zerstörung. Eine Betrachtung der Traumbilder aus der Traumfabrik von einst und jetzt.

82 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN** TEXT: Robert Defcon

LITERATUR

84 ***BEFORE WATCHMEN*** TEXT: Jörg Böckem

KUNST

90 **GILAD RATMAN** TEXT: Dorothea Schöne

MODE

94 **MODEGESPRÄCH: RIKE DÖPP** TEXT: Anne Waak

KRITIKEN

100 **ALBUM DER AUSGABE: PET SHOP BOYS: *ELECTRIC*** TEXT: Tobi Müller

REZENSIONEN ZU:

Boards Of Canada, Maya Jane Coles, Thundercat, Editors, Mac Miller, Beady Eye, Pharmakon, Mykki Blanco u. v. a.

PERSPEKTIVE

120 **ISTANBUL – TAGE DES STURMS** TEXT: Nina Ludolphi

124 **SPEX PRÄSENTIERT / RÜCKBLENDE**

128 **IMPRESSUM**

130 **AUSKLANG** Mach One exklusiv für SPEX

INSTITUTE

TAG DER OFFENEN TÜR

Sonntag, 14.7.2013
14 – 18 Uhr

setzt weltweit die Standards in der Medienausbildung

Audio, Film, Web, Cross-Media, Game und Mobile App

37 YEARS

Berlin . Bochum . Frankfurt/M . Hamburg . Köln . Leipzig . München . Stuttgart

www.sae-institute.de

EDITORIAL

Wir sind überflüssig,

liebe Leserinnen und Leser!

Zumindest – und das ist keineswegs kokett gemeint – fühlt es sich bisweilen so an. Als sich zum Beispiel während der Produktion dieser Ausgabe in Istanbul die Ereignisse überschlugen, kam uns die enorme Bedeutung, die wir stets der Auswahl von Fotos, wichtiger Musik, Illustrationen und Texten beimessen, etwas kleinkariert und unangebracht vor. Einerseits. Andererseits tat es in diesem Fall auch ganz gut, dass durch den alten *motherfucker* Weltgeschehen die Verhältnisse mal wieder ein bisschen zurechtgerückt wurden: Die Arbeit an diesem Heft war ein Trümmerhaufen, ein Drama, nicht mehr und nicht weniger als die pannenreichste Produktion der jüngeren SPEX-Geschichte. Immer wieder wurden kurzfristig Mitarbeiter krank, Interviews abgesagt, Fotos zurückgezogen, kurzum: Es funktionierte nichts. Aber was ist das im Vergleich zu den Dingen, die parallel in der Türkei passierten? Eben, nichts. Und so trugen wir unser Schicksal mit einer Mischung aus Demut und Galgenhumor, was schließlich, so finden wir jedenfalls, dann doch noch zu einer sehr guten und besonderen SPEX führte – in der die Politik eine größere Rolle spielt als sonst.

Doch der Reihe nach: Lange trieb uns etwa die Frage um, wie wir als sechswöchig erscheinende Publikation ein Ereignis wie die Geschehnisse in Istanbul abbilden sollten. Aktualität konnte naturgemäß nicht unser Anspruch sein. Trotzdem hatten wir das starke Bedürfnis, unsere Solidarität mit den Protestierenden in der Türkei auszudrücken. Nur wie? Neben einer gratis abgedruckten, ursprünglich im Rahmen einer Crowdfunding-Kampagne für die *New York Times* gestalteten Anzeige kam uns die rettende Idee ausgerechnet während der Arbeit an unserer großen Titelgeschichte zum 50. Jubiläum der »I Have A Dream«-Rede von Martin Luther King. Hätten wir einen Augenzeugenbericht von jemandem gehabt, der, sagen wir, bei den sogenannten Watts-Unruhen von 1965 auf ähnliche Weise im Zentrum der Ereignisse stand wie unsere Autorin Nina Ludolphi aktuell in Istanbul, hätten wir diesen Bericht auch 50 Jahre später mit Begeisterung gedruckt. Denn was wir in Istanbul erlebt haben, war nicht mehr und nicht weniger als die Geburt einer neuen türkischen Bürgerrechtsbewegung, welche die enormen gesellschaftlichen Spannungen in dem zunehmend zwischen Orient und Okzident zerriebenen Land endlich angemessen und vor allem: friedlich formuliert. Ein historisches Ereignis, dessen Geburtsstunde wir hier fotografisch und textlich aus maximaler Nähe dokumentieren.

Doch nicht nur MLKs große Rede hat Geburtstag, auch ein anderes amerikanisches Jubiläum steht ins Haus: Fast auf den Tag genau 50 Jahre nach John F. Kennedy besucht Barrack Obama diesen Sommer Berlin. Die Zeiten sind indes andere geworden: Das transatlantische Verhältnis ist heute deutlich angespannter als damals, nicht zuletzt die NSA-Affäre bediente zuletzt ureuropäische Ängste vor dem »Weltpolizist Amerika«. Die Ambivalenz in unserer Beziehung zu den USA wird auch an anderer Stelle in diesem Heft immer wieder deutlich: Georg Seeßlen referiert über den Status: Quo Vadis des Amerikanischen Traums im Hollywood-Kino, Jörg Böckem erzählt die Geschichte der Anti-Superhelden *Watchmen*, Klaus Walter schreibt über den wohl amerikanischsten aller Rockmusiker, Bruce Springsteen, und Anne Waak interviewt die deutsche Mode-PR-Expertin Rike Döpp, die sich am harten amerikanischen Modemarkt durchgesetzt hat, der legendäre Graffitikünstler und Rapper Mach One schließlich gestaltete exklusiv für SPEX einen besonderen, die Titelgeschichte reflektierenden Ausklang – der durchaus auch das Zeug für ein Titelmotiv gehabt hätte usw. usf.

Überflüssig fühlten wir uns schließlich auch, als uns an einem Montagmorgen die traurige Nachricht vom Tode des langjährigen SPEX-Autors Tim Stüttgen übermittelt wurde. Nur wenige Tage zuvor hatte ich die letzte E-Mail von ihm bekommen, er hatte ein Porträt von Wakefield Poole, einem Pionier des schwulen Kinos vorgeschlagen. Christoph Gurk erinnert in diese Ausgabe an einen besonderen Menschen.

Torsten Groß

JESSE EISENBERG

MARK RUFFALO

WOODY HARRELSON

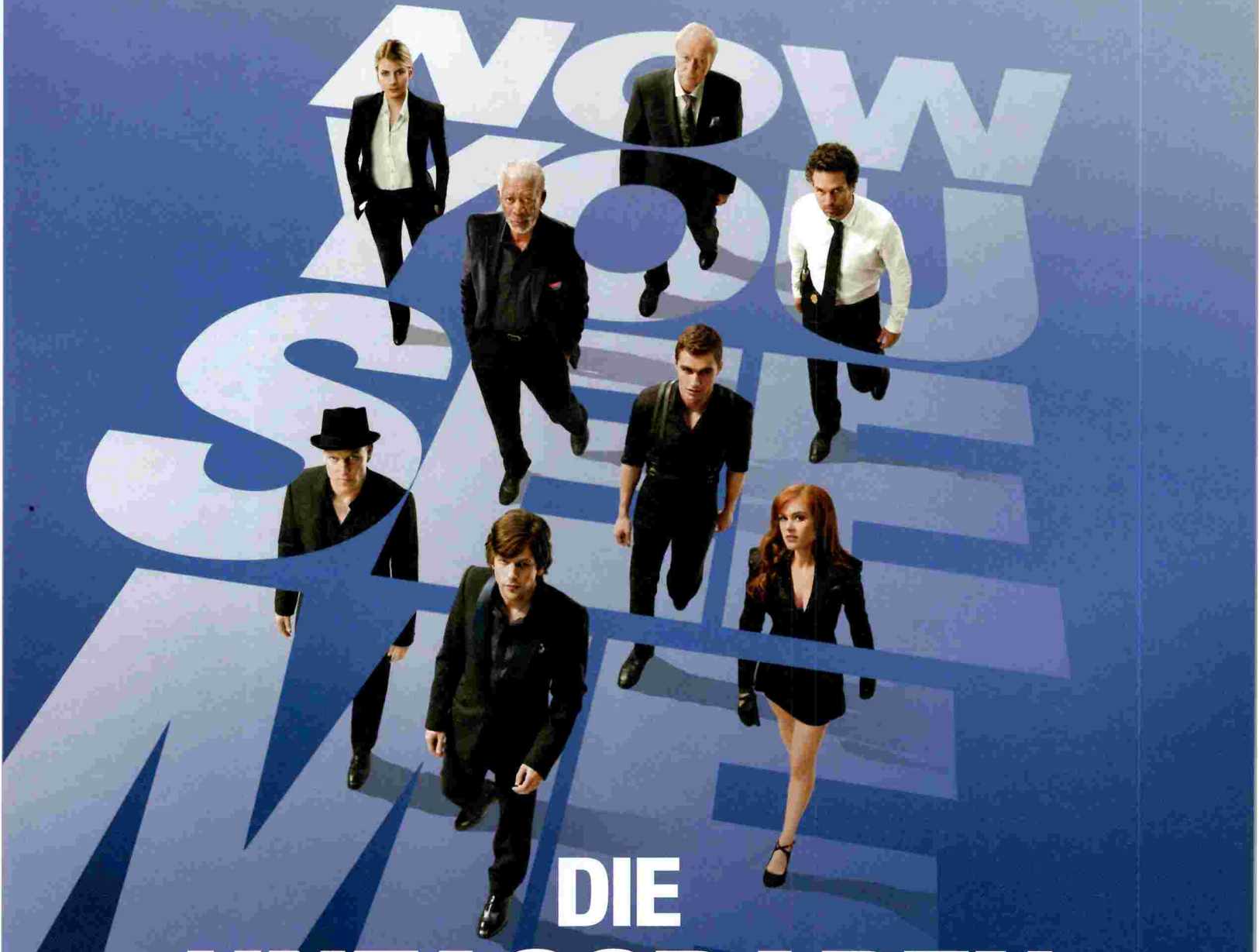
MÉLANIE LAURENT

ISLA FISHER

DAVE FRANCO

MIT MICHAEL CAINE

UND MORGAN FREEMAN



DIE UNFASSBAREN

NOW YOU SEE ME

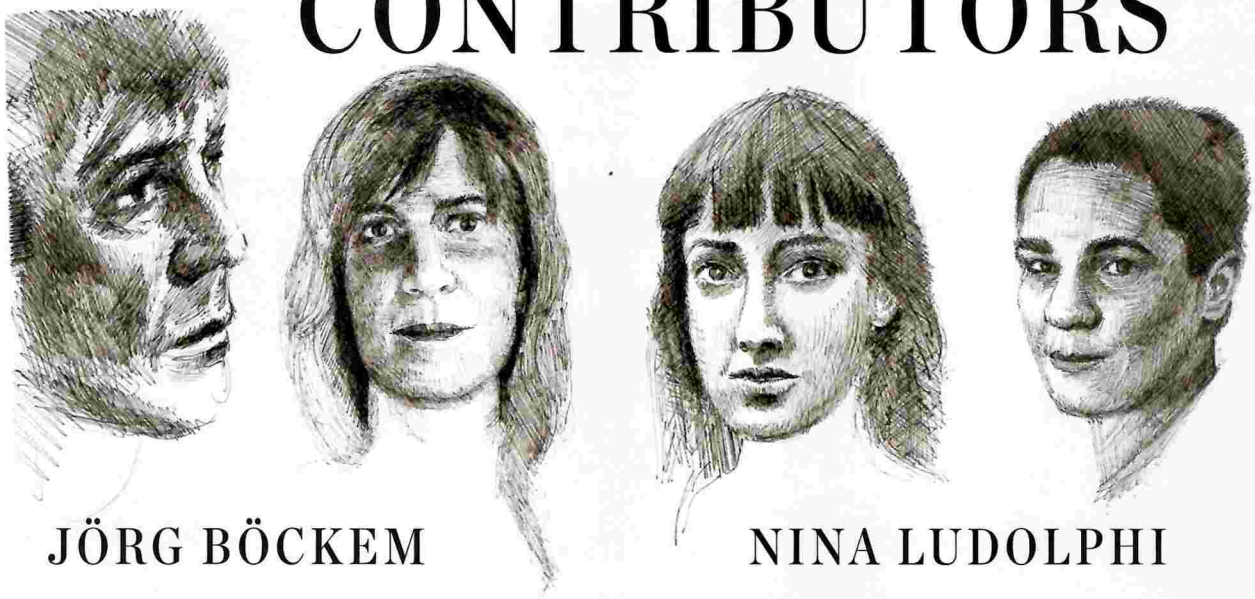
AB 11. JULI IM KINO

/DieUnfassbaren.Film

IM VERLEIH VON CONCORDE-FILM

[NYSE: LGF]

CONTRIBUTORS



JÖRG BÖCKEM

Jörg Böckem, 47, geboren und aufgewachsen im westlichsten Kreis Deutschlands, lebt in Hamburg. Er volontierte vor langer Zeit bei *Tempo* und schreibt heute als freier Journalist und Autor unter anderem für das *Zeit Magazin* und den *kulturSpiegel*. Er hat vier Bücher veröffentlicht, darunter die Autobiografie *Lass mich die Nacht überleben – Mein Leben als Journalist und Junkie*. Sein letztes Buch, *Bernd Thränhardt – Ausgesoffen. Mein Weg aus der Sucht*, erschien im März. Seit seiner Kindheit liest, sammelt und liebt er Comics, seit mehr als 20 Jahren verfasst er auch Texte darüber. Für SPEX schreibt Böckem zum ersten Mal, gelesen hat er das Magazin deutlich häufiger.

NINA LUDOLPHI

Nina Ludolphi war von 1983 bis 2006 Hamburgerin, dann Kölnerin und ist seit kurzem zum zweiten Mal Istanbulerin geworden. Studiert hat sie »was mit Medien«, eine kaufmännische Ausbildung hat sie noch dazu. Im Spagat zwischen Köln und Istanbul organisiert Ludolphi neben provokanten Online-Protesten gegen Internetzensur als Gründungsmitglied des Baustelle Kalk e.V. auch Konzerte, Ausstellungen und andere Events. Für diese Ausgabe hat Nina Ludolphi ihre persönlichen Eindrücke und Erlebnisse der Protestbewegungen in Instanbul zusammengefasst. Auf höfliches Nachfragen gibt sie gerne zu: »SPEX ist für mich Neuland, immer wieder.«

CLAUDIA RORARIUS

Claudia Rorarius ist im, wie sie sagt, »Berliner Ghetto Märkisches Viertel« geboren und hat in Köln Film studiert. Ihre Arbeiten erschienen unter anderem im *Zeit Magazin, WIRE* und *Wallpaper*. Für SPEX ist Rorarius seit 1997 tätig und hat das Erscheinungsbild des Magazins, vor allem in der Zeit von 1997 bis 2006, maßgeblich mitgeprägt. Gerne erinnert sich die Fotografin an einen ihrer ersten Aufträge: Ihr Bild von Dave Grohl wurde zur ersten farbigen Seite, die jemals in SPEX gedruckt wurde. Rorarius interessiert sich aber auch für das bewegte Bild, zuletzt erschien ihr Spielfilm *Chi l'ha visto (Who Saw Him)*.

DOROTHEA SCHÖNE

Dorothea Schöne ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Für Ihre Forschungsarbeit hat sie Stipendien der Fulbright Stiftung, des Getty Research Institutes, des DAAD und des GHI in Washington D.C. erhalten. Ihre Publikationen zur Kunst des Nahen Ostens, zur amerikanischen und westeuropäischen Kunst sind in zahlreichen Magazinen und Büchern erschienen. Von 2006-2010 hat Schöne am Los Angeles County Museum of Art gearbeitet und dort an der mehrfach ausgezeichneten Ausstellung *Art Of Two Germanys/Cold War Cultures* mitgewirkt. Schöne ist selbst schon lange SPEX-Leserin und findet: »Zur Kultur gehört Lesen. Zur Popkultur SPEX.«

NEUES VON UNSEREN AUTOR*INNEN

ANNE WAAK
WWW.WAAHR.DE

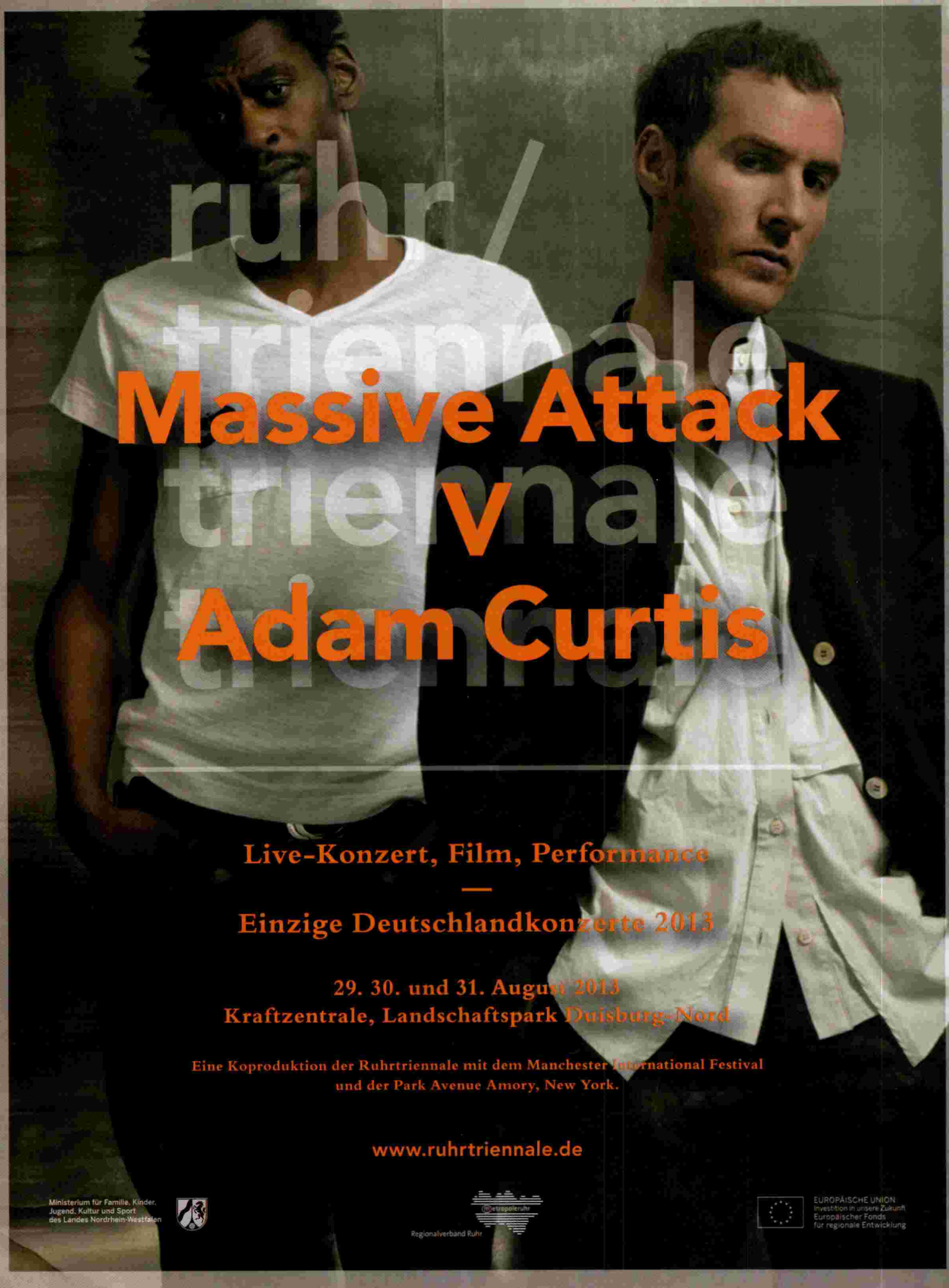
Filme, Musik, Bücher – nur eine Frage der Zeit, bis fast alles online verfügbar ist. Bei journalistischen Texten ist das anders: Sterbende Zeitungen verschwinden mitsamt Archiv aus dem Netz, Artikel bleiben hinter Paywalls verborgen. Deshalb haben Joachim Bessing, Ingo Niermann und Anne Waak WAAHR gegründet, das Online-Archiv für literarischen Journalismus.

FLORIAN OBKIRCHER
WIENPOP
FALTER VERLAG

SPEX-Autor Florian Obkircher ist Mitherausgeber des Buches *WienPop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten*, das sich der Geschichte der Wiener Popmusik – vom Rock'n'Roll der 50er bis zum Ende des Hypes um die Elektronikszene – widmet. Für die umfassende Recherche führte er zahlreiche Gespräche. Eine stimmige Interviewcollage.

JOHANNES VON WEIZSÄCKER
SEFTEL, *SEFTEL*
LO RECORDINGS / ALIVE

Johannes von Weizsäcker und Panos Ghikas haben zusammen das Debüt des Londoner Künstlers Seftel produziert. Poetische Texte treffen auf engagierten Art-Pop, bisweilen warm und intim, dann wieder verstörend und obskur. Als Einflüsse nennt der Künstler Lenny Tristano, Robert Wyatt und Pierre Boulez.


ruhr /
triennale
Massive Attack
v
Adam Curtis
Live-Konzert, Film, Performance
—
Einzige Deutschlandkonzerte 2013
29. 30. und 31. August 2013
Kraftzentrale, Landschaftspark Duisburg-Nord
Eine Koproduktion der Ruhrtriennale mit dem Manchester International Festival
und der Park Avenue Amory, New York.
www.ruhrtriennale.de
Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen
metropoleruhr
Regionalverband Ruhr
EUROPÄISCHE UNION
Investition in unsere Zukunft
Europäischer Fonds
für regionale Entwicklung

UNENTWEGT AUF SENDUNG, IMMER AN DEN GRENZEN DER NORM ENTLANG

Tim Stüttgen (1977–2013)

TEXT: Christoph Gurk

In der Mai/Juni-Ausgabe von SPEX hat sich ein Autor zurückgemeldet, dessen Engagement, Gedankenreichtum und Themensetzungen bereits im vergangenen Jahrzehnt zu den Ausnahmeerscheinungen in der Geschichte dieser Zeitschrift zählten. Es schien, als wären sein Feature über CocoRosie und seine Rezension des Romans *Etwas Besseres als die Freiheit von* Wolfgang Frömberg eine Rückkehr. Vielleicht ein Neubeginn.

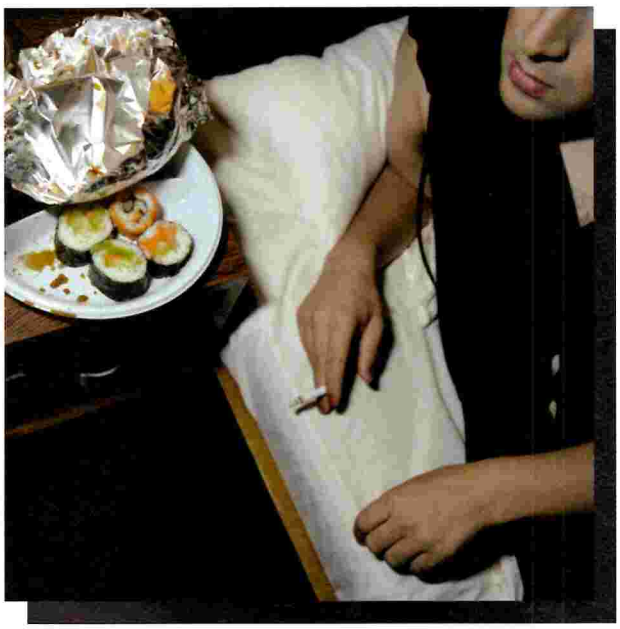
In den letzten Wochen, die ihm blieben, erzählt Torsten Groß, stand Tim in ständigem Kontakt mit ihm und seinen Kollegen, machte Vorschläge, gab Feedback, brachte Ideen für künftige Artikel in die Zirkulation. Fast wie in früheren Zeiten, als er, so sein alter Freund und Kollege Frömberg in einem Nachruf für die *taz*, fast »eine Art Schattenredakteur« war. Aus dem Kreis der *Jungle World*, wo er zuletzt in fast jeder Ausgabe mit Veröffentlichungen über den Musiker Dean Blunt, den Paul-Thomas-Anderson-Film *The Master*, eine Kunstausstellung der queeren kalifornischen Regisseurin Barbara Hammer oder über das Festival »Unmenschliche Musik« im Haus der Kulturen der Welt präsent gewesen ist, war zu hören, dass der Platz kaum ausreichte, um alles, was er vorschlug, in der Zeitung unterzubringen.

Immer in Bewegung, nachdenklich, enthusiastisch, ungemein höflich und charmant, unentwegt auf Sendung, immer an den Grenzen der Norm entlang, von entwaffnender, nie verletzender Direktheit, großzügig bis an den Rand der Selbstgefährdung, nicht nur mit seinen Gedanken, die er voller Leidenschaft mit anderen teilte: So haben ihn wohl die meisten erlebt, die ihn kannten. Es war eine Bereicherung, sich mit ihm auszutauschen, überhaupt mit ihm zu tun zu haben. Für ihn selbst muss es ungeheuer anstrengend, kräftezehrend gewesen sein, so zu leben, die Regeln benennbar, diskutierbar und vielleicht auch veränderbar zu machen, die er systematisch übertrat. Er agierte in einem Raum der permanenten Verausgabung, der auf dem Prinzip der Teilhabe beruhte. Für einen sehr großen Kreis von Menschen wurde er auf diese Weise unentbehrlich.

Tim hatte an der Londoner Middlesex University und an der Freien Universität in Berlin bereits einen Bachelor in Filmwissenschaften erworben und forschte gerade zu Gender Studies und Queer Theory an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht, als ich ihm zum ersten Mal begegnete. Er war im Frühjahr 2006 auf mich zugekommen, weil er die Idee für eine Veranstaltung an der Volksbühne hatte, die in die Annalen queerer Gegenkultur in Berlin eingehen sollte. Im Rahmen der Konferenz »Post Porn Politics« gingen Theoretiker, Performer, Aktivisten, Künstler – darunter Stephan Geene, Bubu De La Madeleine, Terre Thaemlitz, Shu Lea Cheang, Lee Edelman, Katrien Jacobs, William Wheeler, Girlswholikeporno, Bruce LaBruce, Michaela Wünsch – zwei Tage lang der Frage nach, ob und inwiefern Pornografie als ein Medium der Emanzipation und der Selbstermächtigung gedacht werden kann, das in der Lage ist, heteronormative Bilderregimes und Körperpolitiken zu überschreiten. Tim und seinem Kreis war das Kunststück gelungen, unter den Bedingungen des Theaters eine offene und doch geschützte Gesprächssituation herzustellen, die der Komplexität ihres Gegenstandes gerecht wurde und seine verletzbaren Protagonisten zu keinem Zeitpunkt der Logik des Spektakels auslieferte.

Der Ausdruck »Post-Porn« wurde durch den Erotikfotografen Wink van Kempen geprägt und in der Folge von dem Fluxuskünstler Willem de Ridder für eine Show seiner damaligen Liebhaberin – der ehemaligen Sexworkerin und späteren Performerin Annie Sprinkle – popularisiert. Unter Rückgriff auf eine Vielzahl theoretischer Quellen, vor allem aber auf die spanische Philosophin und Queer-Aktivistin Beatriz Preciado, die in ihren Schriften der Universalität des Phallus eine Politik des Dildos und die Forderung nach einer Ausweitung der erogenen und genitalen Zonen entgegensetzt, bemühte sich Tim um eine präzisere Bestimmung dieses Begriffs, um die Schärfung und Zuspitzung seiner politischen Brisanz.

»Weder verdammt Post-Porn den Fetisch, noch geht es darum, ihn als Mangel zu beschreiben. Ganz im Gegenteil wird untersucht, was durch den Fetisch geschaffen und ermöglicht werden kann«, schreibt Tim in seinem Vorwort zu dem im Jahr 2010 bei dem Berliner Verlag b_books erschienenen Reader mit Materialien zur Konferenz. »Post-Porn fragt nicht, was uns nach der Überwindung der Entfremdung erwarten mag, ein vielleicht



Tim Stüttgen in seinem Video *Phone Sex Hotel*, 2006

glücklicher natürlicher Zustand, sondern richtet den Fokus auf denaturalisierte Körpertechnologien, die sich durch den Einsatz des Fetisch herstellen lassen.« In ihrem Beitrag zum gleichen Band grenzt die Theoretikerin Katja Diefenbach dieses Verständnis des Fetisch von konventionelleren marxistischen Lesarten ab: »Die Frage sollte nicht sein, wie Schönheit, Sex, Mode und Pornographie ihre Komplizenschaft mit der Macht verschleiern, sondern durch welche Praktiken sie miteinander verbunden sind und auf welche Weise sie Körper und Lebenskonzepte herstellen. Es geht nicht darum zu enthüllen, sondern zu analysieren.«

Mit diesem Symposium, das auch ein Fest war, hatte Tim sein Thema gefunden. Er wurde im besten Sinne des Wortes zu einem öffentlichen Intellektuellen. Für ihn gab es keinen Unterschied zwischen Theoriebildung und der Praxis, von der sie handelt. Als Vortragender – und unter dem Namen Timi Mei Monigatti als Performer – machte er sich auf die Reise, nahm an Konferenzen und Workshops auf der ganzen Welt teil.

In Athen kuratierte er 2008 gemeinsam mit seiner langjährigen Weggefährtin und Komplizin Margarita Tsomou das Performance-Festival »Genderpop«. Zwei Jahre später folgte im Berliner Theater Hebbel am Ufer die Veranstaltung »Body Language – What's Queer About Queer Pop«. Hier nahm Tim eine Akzentverschiebung seiner Fragestellungen vor, die er kurz vor seinem Tod in einem Gespräch mit der Theoretikerin Judith »Jack« Halberstam für die *Jungle World* noch einmal durcharbeitete: Wie lässt sich das queerfeministische Projekt aus einer gewissen Standardisierung des Denkens und Arbeitens, wie sie in akademischen Kontexten verbreitet ist, befreien und in einer Weise auf das Populäre beziehen, die nicht nur Insider und schwullesbische Identitäten adressiert? Tim selbst hat sich in diesem Zusammenhang immer sehr für Mainstream-Phänomene wie Lady Gaga interessiert, ganz im Sinne seines Interviewpartners, der von sich sagt: »Ich will zugänglicher für ein Publikum sein, aber gleichzeitig Ideen vermitteln, die herausfordernd sind. Es geht mir darum, populäre Formen zu benutzen, um potenziell radikale politische Vorschläge zu machen.«

Wusste er, dass ihm nicht mehr viel Zeit zur Verfügung stand? Bevor Tim in den letzten Monaten seines Lebens eine bespiellose Serie von Artikelveröffentlichungen und Vortragsaktivitäten begann, war er eine Zeit lang ein wenig aus dem Blickfeld verschwunden. Es heißt, dass es ihm nicht gut ging. Immerhin hat er die Kraft gefunden, um die Arbeit an seinem Buch *In A Quare Time And Place* zu beenden, in dem es am Beispiel von Sun Ras Afrofuturismus und anhand des Blaxploitation-Kinos um »Post/Sklaverei«, *Queer-Of-Color*-Politiken und künstlerische Techniken wie Assemblage gehen soll. Eine wilde Themenmischung, zusammengehalten von den laufenden Debatten um Intersektionalität, einem weiteren Leitbegriff in seinem Denken, der das Zusammenwirken verschiedener Spielarten der Diskriminierung meint. Er bietet die Möglichkeit, Opfer sexistischer, rassistischer und nationalistischer Ausgrenzung nicht gegeneinander auszuspielen, sondern in ein solidarisches Verhältnis zu bringen, indem sie als Benachteiligte eines und desselben Zusammenhangs struktureller Gewalt gelesen werden.

Gegenwärtig prüfen Freunde und Verbündete, ob Tim mit diesem Werk so weit gekommen ist, dass es, wie geplant, in englischer Sprache bei einem Verlag in Amsterdam und wenig später in deutscher Fassung auch bei b_books erscheinen kann. Es wird lange dauern, bis gesichtet und verstanden ist, was er hinterlassen hat – und was er vielleicht noch hätte sagen wollen.

BETR.: NEUABO

Hatte mein SPEX-Abo nach Jahren gekündigt. Aber sie fehlt doch und die Neuausrichtung gefällt; deshalb bin ich zurück!

@KNARFES AUF TWITTER – 21.05.2013

BETR.: SAVAGES

Toll. Savages auf dem SPEX-Cover. Endlich mal wieder eine Band, die jeden Hype verdient. Auch wenn ich James Blake oder Nick Cave mag.

@JULESJOKE VIA TWITTER – 11.05.2013

BETR.: SPEX N°345 I

Wieder mal SPEX gekauft. Insgesamt tolle Nummer. Gute Texte der alten Generation Grether und Terkessidis.

@ILUAPPAULI AUF TWITTER – 22.05.2013

BETR.: SPEX N°345 II

[...] In das aktuelle Editorial der Mai/Juni-Ausgabe hat Chefredakteur Torsten Groß ein gutes Stück Epos gepackt. Störfaktor für den ehemaligen *Rolling-Stone*-Redakteur: der »tendenziöse, boulevardeske, spekulative« moderne Journalismus, den die Redaktion während der Produktion des vorliegenden Magazins beobachtet habe, sei es in der Berichterstattung über Uli Hoeneß' Steueraffäre oder Bushidos Mafia-Mitgliedschaft. Groß kritisiert »die Art und Weise, wie in Zeiten sinkender Auflagenzahlen und zunehmender Bedeutung des alleine durch Klickzahlen definierten Onlinejournalismus die Sachlichkeit immer mehr auf der Strecke bleibt, Fakten zugunsten eines tendenziösen Empörungsjournalismus unterschlagen werden«. Die Folgerung des Chefredakteurs, wonach der Leser am Text von Hans-Henning Paetzke in der aktuellen SPEX-Ausgabe sehen könne, wie man es auch (und besser) machen kann, mag etwas vermessen sein, tut der tatsächlichen Qualität der »spöttischen Streitschrift« über das politische System in Ungarn aber keinen Abbruch. [...]

KATRIN LANG AUF WWW.HORIZONT.NET – 06.06.2013

REAKTIONEN

BETR.: SAVAGES II

[...] In seiner SPEX-Titelstory schreibt Torsten Groß, das Haus von Sängerin Jehnny Beth und ihrem Lebenspartner Johnny Hostile, der auch *Silence Yourself*, das erste Album der Band, mitproduziert hat, sei »vollgestopft mit genau den richtigen Büchern und Platten«. Groß weiß, wovon er spricht. Viele Redaktionen werden heute von Journalisten bevölkert, deren Jugend wohl durch die erklärten Vorbilder der Savages geprägt war: Bauhaus, Joy Division, Einstürzende Neubauten. Den gegenwärtigen Exponenten des Popjournalismus stellen sich Savages so als späte Möglichkeit dar, sich zumindest im Rückblick einer wild erscheinenden Jugend zu versichern. Für die etwas Jüngeren symbolisiert die Band das unglücklicherweise knapp Verpasste. [...]

JAN TÖLVA IN JUNGLE WORLD – 23.05.2013

BETR.: BEYONCÉ

[...] Manche Zuschreibungen in euren Essays über Beyoncé klingen herablassend, ich möchte fast schreiben antifeministisch. Beyoncé ist weit mehr als »die Ehefrau von Jay-Z« und ihre emanzipatorische Arbeit im Mainstream-Pop von enormer Bedeutung. Und der Vergleich mit Lady Gaga ist in meinen Augen obsolet. Das könnt ihr besser.

HEIKE GRÜNERS PER E-MAIL – 28.5.2013

REAKTIONEN BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

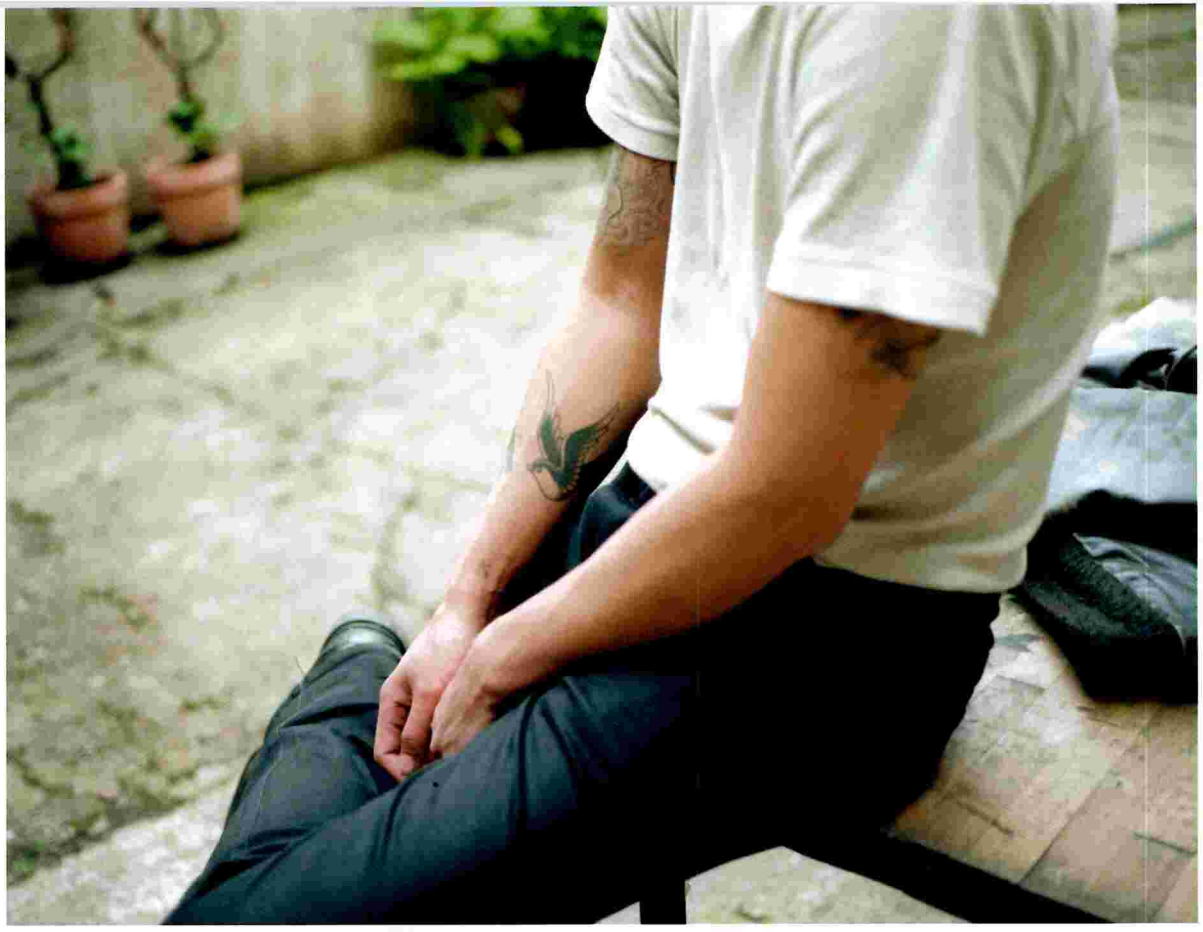
16 Dirty Beaches
18 Houndmouth
20 AlunaGeorge
22 Aero Manyelo
24 Bago
26 Von King zu Bling
50 Jahre »I Have A Dream«
45 Songtextkritik:
Janelle Monáe feat.
Erykah Badu »Q.U.E.E.N.«
46 Julius Eastman
54 Franz Ferdinand
60 These New Puritans
64 Vorspiel für
Blixa Bargeld &
Teho Teardo
100 Kritiken

»Lasst uns den Weltuntergang genießen!«

Franz Ferdinand

POPKULT

Dirty Beaches



Vom Tellerwäscher zum Musiker: Dirty Beaches alias Alex Zhang Hungtai

Forme dich selbst

TEXT: Thomas Vorreyer FOTOS: Claudia Rorarius

Die Musik dröhnt und rattert, Städte donnern vorbei. Belgrad, Macao, Montreal, Wien, Berlin. Orte einer Reise, wie sie das Album *Drifters / Love Is The Devil* erzählt. Weiter geht's. Taipei, New York, Toronto, Honolulu, San Francisco, Shanghai, Vancouver: Orte eines Lebens, an die es Alex Zhang Hungtai verschlagen hat. Nicht immer freiwillig. Mit 25 etwa lief sein Visum in den USA ab. Er verlor Beziehung, Apartment, sämtliche Highschool-Freunde. Der Tugendfuror überkam ihn, er gab die Musik auf und ging nach China, um in der Immobilienbranche zu arbeiten. Ein unfruchtbarer Sinneswandel. Nach einem Jahr war Hungtai wieder in Kanada, spülte Teller und begann, unter dem Namen Dirty Beaches aufzunehmen. Vor zwei Jahren dann die Einsicht, dass es sich nicht mehr lohnt, Speed zu nehmen und »vierzehn Stunden am Stück im Auto wachzubleiben, um dann vor fünf Leuten zu spielen«.

Da findet Hungtai alte Fotos seines Vaters als Rock'n'Roll-Sänger in Taiwan. »Wer war dieser Mensch? Bei deiner Geburt bist du eine minderwertige Splitkopie deiner Eltern. Du musst dich erst selbst formen. Ich habe immer rebelliert, nur um plötzlich durch diese Bilder das Verlangen zu haben, mit meinem Vater zu sprechen, ihm ein Album mit der Musik, die er liebt, aufzunehmen.« *Badlands* heißt das Rockabilly und No Wave einende Werk, das schließlich zum Durchbruch für Dirty Beaches wird. Doch die neue Aufmerksamkeit verdaut er nur mäßig, sein fiktiver Retro-Charakter wird allzu oft für echt gehalten. Dann zerbricht wieder einmal eine Beziehung und der Musiker flieht, die Tolle längst wieder geschoren, mit 32 und dem halb fertigen *Drifters* im Gepäck nach Berlin. Über seine Loops legt er nun zu der Gitarre auch wieder Synthesizer und Drumpads. *Love Is The Devil* ist dazu der Versuch einer Eigeninstrumentaltherapie. Eine enorme physische Musik entsteht, Suicide tatsächlich nicht unähnlich.

Wie einen Film setzt Hungtai anschließend das Album aus den passenden Szenen zusammen: »Mit *Drifters* versuche ich aufzuzeigen, wie ich dieses Leben auf Tour zwischen Aufregung, Gefahr und Verwirrung sehe. Eine bizarre Collage von Landschaften, Eiffeltürmen und Dingen. Der Rest liefert dazu die Innenansicht. Alles ist eine beständige Wiederholung.« Eine letzte Botschaft an die Ex, aufgenommen in dem ihm fremden, allerdings jegliche Verlegenheit des Offenkundigen ersparenden Spanisch, findet sich auch auf dem Album. Das sei natürlich feige, aber: »Es musste sein.« Hungtais Zuhause, das sind mittlerweile reine Erinnerungen, nichts Konkretes mehr. Im Dezember läuft sein Visum erneut ab. Die Bilder, sie bleiben, unscharf.

DIRTY BEACHES
DRIFTERS / LOVE IS THE DEVIL
ZOO MUSIC

Houndmouth sind die neueste Americana-Entdeckung. Vergleiche mit Mumford & Sons nennen sie jedoch »*lazy journalism*« – eher sehen sie sich in einer Reihe mit The Band.

Was passiert, wenn man einen Country-Song rückwärts singt? Man wird aus dem Knast entlassen, hört auf zu trinken, der Hund und der beste Freund Jack erwachen erneut zum Leben, die erste zweite Frau kommen nach Hause und der Truck fährt wieder. So, oder so ähnlich, könnte man die Themenwahl der Songs auf From The Hills Below The City, dem Debütalbums der next best weißen rootsy Americana-Band beschreiben, die sich Houndmouth nennt und aus dem tristen Nirgendwo von New Albany, Indiana, stammt.

»Die Stadt, aus der wir kommen, ist keine besonders noble Gegend, es gibt ein paar nette Leute, aber auch viele typische Vertreter des White Trash«, sagt Drummer Shane Cody. Sängerin Katie Toupin nennt ihren Latte Macchiato »fancy stuff«, während Gitarrist Matt Myers seine Truckermütze zurechtrückt. Die vier Freunde werfen mit triefenden Grand-Ole-Opry-Klischee-Referenzen geradezu um sich. Ihre Songs handeln vom einsamen Leben *on the road*, Mädchen namens Rose, *gipsy trains* und *shining lights*.

Immerhin ein moderner Twist: Aus den großen Zigarren und dem Schnupftabak, die Johnny Cash und Konsorten in ihren Songs noch genossen, werden Kokain und Freebase. »They got me doing bad things«, singt Katie Toupin in »Casino«, dem energiegeladenen und besten Song des Albums. Nur wollen die Künstler mit solchen Eskapaden persönlich nichts zu tun haben. »Unsere Texte sind nicht sehr persönlich.« Houndmouth sind auf eine angenehme Art amerikanisch sympathisch – harmlos.

Folglich ist die Atmosphäre dermaßen positiv, dass man es kaum aushält. Ob Bassist Zak Appleby genau darauf anspielt, wenn er den Sound von Houndmouth als »verzweifelt optimistisch« beschreibt? Jedenfalls wird das Minenmassaker von 1914 in »Ludlow« zur schmissigen Singalong-Nummer (»Where did all the workmen go, uh, uh, uh!«) und ein Gefängnisaufenthalt klingt in »Penitentiary« wie der große Spaß schlechthin. Bei letzterem Song möchte man, ganz nebenbei bemerkt, sein altes Folk-Songbook zu Rate ziehen und die Akkordreihenfolge mit der von »The Weight« vergleichen.

From The Hills Below The City ist kein schlechtes Album. Es besingt traditionelle Werte, die Künstler beherrschen ihr Handwerk, die Harmoniegesänge sind durchdacht arrangiert und absolut hörenswert. Es könnte also passieren, dass man sich beim leidenschaftlichen Mitsingen ertappt, obwohl man es eigentlich besser wüsste. Ähnlich wie bei ihren großen Vorbildern von The Band, werden die Songs von allen Mitgliedern gesungen. Das war es aber auch schon. Houndmouth sind nicht The Band. Nur *eine* Band.

HOUNDMOUTH
FROM THE HILLS BELOW THE CITY
XYZ / ROUGH TRADE

Verzweifelt optimistisch

Houndmouth

TEXT: Jacqueline Krause-Blouin FOTO: Holger Talinski

Shane Cody, Zak Appleby, Katie Toupin, Matt Myers (v.l.): »They got me doing bad things.«

AlunaGeorge

Rumalbern bis alles sitzt, wackelt und Luft hat – Aluna Francis und George Reid

Schmusen mit dem Frotteehandtuch

Ist das jetzt der neue poppige Garage-Entwurf? Oder doch in die Zukunft blickender R'n'B? Aluna Francis und George Reid sind sich sicher: weder das eine noch das andere.

TEXT: Jan Wehn FOTO: Christoph Mack

Das hat ja gerade noch gefehlt. Dass zwei Anfangzwanziger die beiden coolsten Dinge der Stunde – sich aus R'n'B speisende *bassmusic* und sich aus *bassmusic* speisenden R'n'B – zusammenführen. Aber lustigerweise redet darüber erst einmal niemand, wenn er den beiden über den Weg läuft. »Egal, wo wir gerade spielen, werde ich darauf angesprochen«, sagt George Reid und lacht. Worauf? Nun: dass er Teil der Math-Rock-Streber von Colour war. »Wir haben sehr schwierige Musik gemacht«, sagt Reid. Doch irgendwann hatte er keine Lust mehr auf vertracktes Muckertum und siedelte über in Richtung superlässige Schlafzimmerproduktionen. »Plötzlich arbeitete ich mit vernünftigen Akkorden und strukturierten Songs. Und vor allem musste ich nicht mehr ständig Takte zählen!«

Auch Aluna Francis war vor der Symbiose mit George Reid nicht untätig und lieh der Band My Toys Like Me ihre Stimme. Das größte Problem: »Unser Produzent hatte keine musikalische Ausbildung. Wenn ich also einen Song vorschlug, wusste er nicht, wie er die Information umsetzen sollte, und das Resultat war ein komplett anderes als das, was ich mir vorgestellt hatte.« Ein Umstand, der sich seit dem Zusammenschluss mit Reid völlig geändert hat. »Jetzt geht alles Hand in Hand«, sagt sie. So ist es auch im Interview. Man fragt sich die ganze Zeit: Sind die beiden ein Paar? Könnte schon sein. So wie sie über Songwriting-Sessions flachsen, in denen Francis mit zum Mikrofonständer umfunktioniertem Frotteehandtuch schmust oder sich nicht traut, Reid einzelne Akkorde auszureden. Die beiden gackern vor sich hin, knuffen sich in die Seiten. Vielleicht ist es aber auch einfach das AlunaGeorge-Prinzip: Rumalbern bis alles sitzt, wackelt und Luft hat. »Wenn etwas uns zum Lachen bringt, dann bleibt es im Song – sei es ein Geräusch oder ein Textbaustein.«

Das Interview wird zur Plauderei. Reid erzählt, wie er auf dem Weg zum Studio die ersten beiden, größtenteils von den Neptunes und Timbaland produzierten Justin-Timberlake-Alben auf beinahe schon penible Art und Weise studiert hat. »Eine Neptunes-Trademark ist die chromatische Note. Sie haben ganze Songs gemacht, indem sie einen Ton um einen Halbton angehoben haben – anstatt nach Notenschlüssel zu arrangieren, haben sie sich etwas getraut. Genau wie Timbaland, der Samples benutzt hat, die andere Leute nicht mal mit der Kneifzange angefasst hätten. Und die Balance dieser Sachen macht es aus. Es passieren immer Dinge in den Songs, die einem auffallen, weil sie anders sind«, sagt Reid und versucht, das Faible für R'n'B der in den 90ern geborenen Musikergeneration zu ergründen.

Als Teil der superarroganten Soundfetischistenszene im *bassmusic*-Segment begreifen die beiden sich dennoch genauso wenig wie als vorwärtsgewandtes R'n'B-Duo. Besonders Francis hat seit jeher ein Problem mit urbaner Soulmusik: »Mitte der 90er ging es nur noch um Sex und anzügliche Texte. Die Szene war voll von stereotypen Persönlichkeiten und limitierten Ausdrucksmöglichkeiten«, sagt sie. Außerdem mochte sie die stimmlichen Einschränkungen der damaligen Zeit nicht. Apropos Einschränkung: Während Francis sich textlich freigeschwommen hat, trotzt Reid der digitalen Unendlichkeit im Hinblick auf seine Produktionen mit einfachen Mitteln: »Auf einem Computer erscheint alles endlos. Aber wenn du eine vage Vorstellung von dem hast, was du machen möchtest, solltest du dir ein Grundkit zusammenstellen und damit arbeiten. Diese Einschränkung ist besonders für elektronische Musik wichtig, denn sonst verlierst du dich in den Sounds – das ist eher zu empfehlen, als drei Stunden an einem Snare-Sound zu sitzen. Bei mir dauert das 20 Minuten. Hauptsache, der Song ist gut. Und wenn die Snare wirklich scheiße ist, dann ändert man sie später noch.«

ALUNAGEORGE
BODY MUSIC
UNIVERSAL

Der Klang des Kasi

Aero Manyelo

Ist schon wieder Sonntag? Aero Manyelo

TEXT: Florian Sievers

Mitte der 2000er-Jahre war Phezulu Records *der* Ort in Johannesburg. In dem Plattenladen im Zentrum der Zehn-Millionen-Metropole mit seiner Mischung aus bröckelndem *Art déco* und Glitzerwolkenkratzern fanden die DJs aus Südafrikas explodierender House-Szene die Platten ihrer Vorbilder. Die meisten checkten hier Remmidemmi-Garage aus UK oder breitbeinigen New Yorker House – wenn es gut lief auch mal Blaze oder die alten Meister. Auf dem ganzen Kontinent sind südafrikanische Produzenten und DJs wie Black Coffee mit dieser ziemlich britisch geprägten, Ibiza-kompatiblen Mischung, versetzt mit ein paar geklöppelten Afro-Ornamenten, irre beliebt. Sie nennen es Afro House.

In den Laden schlich sich häufig aber auch ein junger Typ namens Eric Manyelo. Der 1987 Geborene war aus der nördlichen Provinz Limpopo an der Grenze zu Mosambik in den Moloch auf dem Hochplateau gekommen und wohnte nun im Vorort Ivory Park im Township Tembisa. Manyelo war nicht so für Afro House zu begeistern. »Der Sound von Black Coffee ist mir zu *smooth*«, sagt er. »Ich dachte mir immer, da muss es doch noch mehr geben.« Er hörte sich lieber an, wie Âme organisch House und Techno zu eleganten Tracks verwoben, wie Mobilee-Künstler das Ganze minimal runterstrippten oder wie etwa Booka Shade auch mal auf die große Glocke schlugen. Bald nannte er sich Aero Manyelo und fing an, auf einfachen PCs mit geknackter Software selbst solche House-Interpretationen zu produzieren. Damit sorgte Manyelo – unwissentlich – für einen Kreisschluss. Und für Gerechtigkeit. Europäische House-Labels schauen nicht mehr nur nach Afrika und greifen Elemente von dort zur gefälligen Dekoration auf. Der Mutterkontinent blickt – dem Internet sei es gedankt – inzwischen auch zurück. Ein Ergebnis davon ist Aero Manyelos Debütalbum *Kasi Vibes*, ein Ausdruck für die Atmosphäre eines kleinen Stadtviertels, eines Kasi.

Darauf finden sich zwar auch einige Rapperinnen und Sänger, die hierzulande niemand kennt, wie Nakampe, Mauzah oder seine Exfreundin Oluhle – in Afrikas Clubs sind menschliche Elemente wichtiger als in denen Europas –, aber Manyelo legt auch mal Instrumentals hin. Und bei denen treffen dann sehr deutlich das versetzt schunkelnde, leicht polyrhythmische *jacking* Südafrikas sowie der an traditionellerem Kwela und Mbaqanga geschulte Drang zur Hymnenhaftigkeit in wunderbar zusammengekloppter Manier auf reduzierte Melodiebögen oder Trance-Arpeggi. Ist das jetzt Afro Minimal? So ganz in der deutschen Feierkultur angekommen ist Eric Manyelo dann doch noch nicht. Schließlich heißt einer der Tracks auf dem Album »I Hate Sundays« – und spielt darauf an, dass DJ Aero Manyelo nicht gern am Ende des Wochenendes auflegt. Dabei, das weiß ja jeder Berliner Expat-Raver, ergeben sich genau am Sonntag oft die magischsten Epiphanien.

AERO MANYELO
KASI VIBES
OUT HERE RECORDS

Endlich Sommer!

Schon lange bringt uns Carlsberg mit der Eventreihe SUPPORT YOUR LOCAL DEEJAYS die heißesten Acts auf den Dancefloor und unterstützt getreu dem Motto jeden einzelnen teilnehmenden Künstler.

Auch in diesem Jahr bleibt uns ein solches Party Erlebnis nicht vorenthalten, doch Carlsberg hat sich zusätzlich etwas ganz Besonderes ausgedacht: mit dem internationalen Happening »Where's The Party?« wird dieser Sommer um ein weiteres nächtliches Highlight bereichert.

Und auch hier ist das Motto gleich Programm! Die Location ist noch streng geheim, Einzelheiten werden nach und nach in einem interaktiven Video auf der eigens konzipierten Website *where-is-the-party.com* enthüllt. Fest steht aber jetzt schon: die Party des Jahres wird in einer hippen europäischen Metropole stattfinden und bringt uns auch diesmal wieder mit der Crème de la Crème der elektronischen Musik zum Glühen.

Niemand Geringerer als House-DJ AXWELL (Swedish House Mafia) wird als Special Guest unsere Tanzskills herausfordern. Hiermit beweist Carlsberg wieder einmal ein exzellentes Gespür dafür, was angesagt ist.

AXWELL's Single »Don't You Worry Child« wurde von mehr als einer Million begeisterten Fans gefeiert und war in mehreren Ländern in den Top 10. Klar, dass Carlsberg sich einen besseren Partner nicht hätte wünschen können.

Und es wird noch aufregender! Mit ein wenig Glück und Einsatz könnt ihr nämlich dabei sein, denn die exklusiven VIP-Tickets können in Deutschland ausschließlich gewonnen werden.

Also, an das Köpfchen und ab ins Netz! Die nötigen Hinweise zum Happening können beim Hören exklusiver Tracks des Star-DJ's auf *where-is-the-party.com* gefunden werden. Den Gewinnern winkt ein ganz besonderes Highlight: Mit den begehrten VIP-Eintrittskarten inklusive An- und Abreise, dürfen sie mit drei (!) Freunden die Reise zur spektakulären Party antreten. Hierzu wird lediglich der Code benötigt, den es auf Promotion Sixpacks oder den Carlsberg Kastenauflegern gibt. Alle Teilnehmer, die keinen Gewinncode haben, können natürlich trotzdem am Gewinnspiel teilnehmen und Sonderpreise wie DJ-Workshops oder Kopfhörer der Marke Monster DNA gewinnen.

Und das ist noch nicht alles! Auf Facebook ruft Carlsberg alle ambitionierten DJ's zu einem DJ Contest auf und gibt ihnen die Chance, auf dem »Where's The Party?« -Event im Vorprogramm von AXWELL die Crowd zu rocken.

Bewerbt Euch noch bis zum 20. Juli auf *facebook.com/carlsberg* oder mit untenstehendem QR-Code.

That calls for a Carlsberg

DEIN DJ-SET MIT AXWELL HIER BEWERBEN!

ANZEIGE

Bruchlose Bindung

Bago

TEXT: Arno Raffeiner
FOTO: John Francis Peters

Diese Stimme! In jeder Phrasierung schwingt Geschichte. Soul, Blues, Choräle, dazu viel »Oh-oh« und »Uh-aah« und »Ey-eyyy«, umschmeichelt von schockgefrosteten Snare-Rolls und Echolot-Synths. Fast meint man, das Organ sei zu mächtig für das Klirren südkalifornischer Trend-Sounds, doch die verstärken letztendlich nur die Ahnung, dass man es bei Lauren Severson alias Bago – Betonung auf dem Oh! – mit einer klassischen Chanteuse im zeitgenössischen Fummel zu tun hat.

Severson wurde 1988 in Kalifornien geboren. Heute ist sie in L.A. zu Hause, wo sie in der Modebranche arbeitete, sich aber bald an den vielen Grenzen störte, an die sie sich halten musste. Die Musik habe ihr gezeigt, dass es solche Grenzen nicht gebe, erzählt sie. Tatsächlich wirken Seversons Songs, als führe eine bruchlose Linie von Mahalia Jackson zu Amy Winehouse, die nun gravitätisch im Puls von 2013 swingt. So wie auf Bagos Mixtape *Sunday's Best*, mit ihrem damaligen Mitbewohner, Produzenten und MC Alexander Spit, zu Hause aufgenommen und vor knapp einem Jahr selbst veröffentlicht. Auf dem Cover ein weißer SUV aus der Vogelperspektive: O. J. Simpson auf der Flucht, Juni 1994, Dutzende Polizeiautos hinter ihm her, fast 100 Millionen TV-Zuschauer live dabei.

Ähnlichkeiten mit der real existierenden Tatsache, dass Severson mittlerweile von einigen Label-Scouts verfolgt wird, sind rein zufällig. Deren Angebote weist sie vorerst dezent zurück – eine aktuelle EP erscheint wieder in eigener Regie –, die Aufmerksamkeit anderer Musiker genießt sie dafür in vollen Zügen. Aktuell arbeitet sie mit dem Duo Supreme Cuts aus Chicago und dem The-Weeknd-Kumpel Illangelo zusammen, auch Dave Sitek hat sich lobend geäußert. Ihre bislang größte Bestätigung erfuhr Severson aber kürzlich via Twitter. Ein weiblicher Fan der ersten Stunde schrieb, wie ihr Baby jenen Bago-Song wiedererkannt habe, den es schon im Mutterleib täglich zu hören bekam. Severson war tief beeindruckt: »Ich bekomme Gänsehaut, wenn ich nur daran denke! Als Mutter und Tochter diese Art von Bindung zu haben, ist wirklich cool. Ich weiß nicht, was Menschen auf so eine Art verbinden könnte außer Musik.«

Jener Song war ausgerechnet »Born Bad«, mit einem in Effektrauschen ertränkten *Natural-Born-Killers*-Zitat: »I guess I was born, naturally born, born bad.« Ein anderes Stück heißt »Devil Inside«, Bago singt über körperliche Liebe, dann wieder Refrainzeilen wie: »In my Sunday's best my sins got some work to do – let us pray!« Sünde, Gebet, Teufel – die Symbolik kommt nicht von ungefähr. Severson begeistert sich, neben einem Dolly-Parton-Faible, vor allem für Gospel und erzählt von unvergesslichen Erlebnissen beim Chorgesang, etwa in Kirchengewölben irgendwo in der österreichischen Provinz. »Im Gospel ist Seele, da ist Ehrlichkeit, da ist eine Ahnung von Hoffnung und Glaube, die Musik sonst nicht mehr hat«, sagt sie, und ihre Stimme klingt dabei selbst über eine lausige Telefonverbindung ehrfurchterregend.

BAGO
BACK-EP
WWW.BAGOMUSIC.COM

Naturally born bad, aber kurz vor der Erleuchtung: Lauren Severson alias Bago

BIO IST WICHTIG. ABER EBEN AUCH NICHT ALLES.

TEXT: Holger in't Veld
ILLUSTRATION: Patrick Klose

Kolumnisten sind wichtig. Aber eben auch nicht alles. Vor allem, wenn sie am Tage nach dem melancholisch stimmenden Champions-League-Endspiel bei Plattenbau-grauem Wetter auf dem Tempelhofer Flughafen eine Bio-Food-Messe besuchen und dort als erstes einem selbstgefällig grinsenden Bayern-Fan vorgestellt werden, für den latürnich Welt und G'schäft in Ordnung sind ... und vier Stunden später beim Rausgehen an einem neuen 5er BMW mit Münchner Kennzeichen, sinnlos laufendem Motor und offenen Türen vorbeikommen, darin sitzend testosterongetränkte Jung-Männchen, die sich gerade darüber belustigen, dass man ja immerhin »'ne Bionade dabei hat«.

Habe ich »Bio-Food-Messe« gesagt? Sorry, old Wording. Die NEXT ORGANIC BERLIN ist eindeutig Post-Bio. »Eat&Style« mit Nachhaltigkeit und ... Berlin! *Anything goes*! Mit dem zentralen Claim »Bio ist wichtig. Aber eben auch nicht alles« können die mit dem laufenden BMW-Motor auf jeden Fall andocken, denn mit 'ner Bionade in der Hand hat man ja schon ordentlich Bio dabei. Und ja: Wir brauchen euch, ihr feisten Gasgeber! Irgendwer muss für den manufakturellen Next-Organic-Scheiß ja echtes Geld ausgeben!

Da alle das wissen, haben wir es im Lande »Next Organic« zwischen der dezimierten restrenitenten Welt »gelbzähniger Vollkornesser mit erhobenem Zeigefinger« (siehe letzte Kolumne) und den deutlich zahlreicheren BMW-Gesichtern im Wesentlichen mit Crossdressern und Dolmetschern zu tun. In den komprimierten Worten der Veranstalter klingt das dann so: »Erlebnis- und genussorientierte Plattform / ökosozial zukunftsweisende Produkte / organisch entwickeln und gesund wachsen / mehr als Bio: Inspirierend, verantwortungsvoll, ganzheitlich, kooperativ / Genuss soll erlebbar werden und begeistern / Nachhaltigkeit im Denken und Handeln auf allen Ebenen unseres Geschäftes fördern und entwickeln.«

Der konkrete Inhalt dieses – zumindest aus Berliner Mitte-Sicht – die gesellschaftliche Mitte definierenden Soul-Shopping-Gebrabbels? Neben gefühlten zehn Bionade/Fritz-Cola-Me-Toos und unzähligen Weinnasen zwei zeitgemäße Schwerpunkte: »Täglich Brot« und »Chocolat«. Wo zum ersteren tatsächlich alle, die in der Hauptstadt echtes Brot backen – und damit in Wirklichkeit sicher kaum mehr als 1% der Bevölkerung versorgen – vertreten waren, gruppiert um »Weichardt«, der das Thema mit eigenen Getreidefeldern in Schleswig-Holstein seit den 70ern so vertikal betreibt wie kein anderer. Pionier Weichardt persönlich inmitten der ganzen Next-Organic-Neusprachlern zu erleben, war dann ebenso schön wie befremdlich und erweckte den selten auftretenden Wunsch, in einem Land mit Respekt vor reifem Alter zu leben. Wo die ganzen Kinder und Enkel und Nachahmer und Billig-Kopierer eines persönlich eingepflanzten und jahrzehntelang alltäglich-richtigen Handelns einfach nur ihre viel zu geschwätzigen Fressen halten und dafür ab und zu einen freundlichen Rat bekommen. Aber stattdessen wie immer und überall – wüstes Gebrabbel um ein im Falle von Brot sinnlos-zeitgemäßes Produkt – und mittendrin der Gründervater mit sichtbaren Kopfschmerzen, der aus purer Philanthropie unbeholfen mitmacht. Unschön.

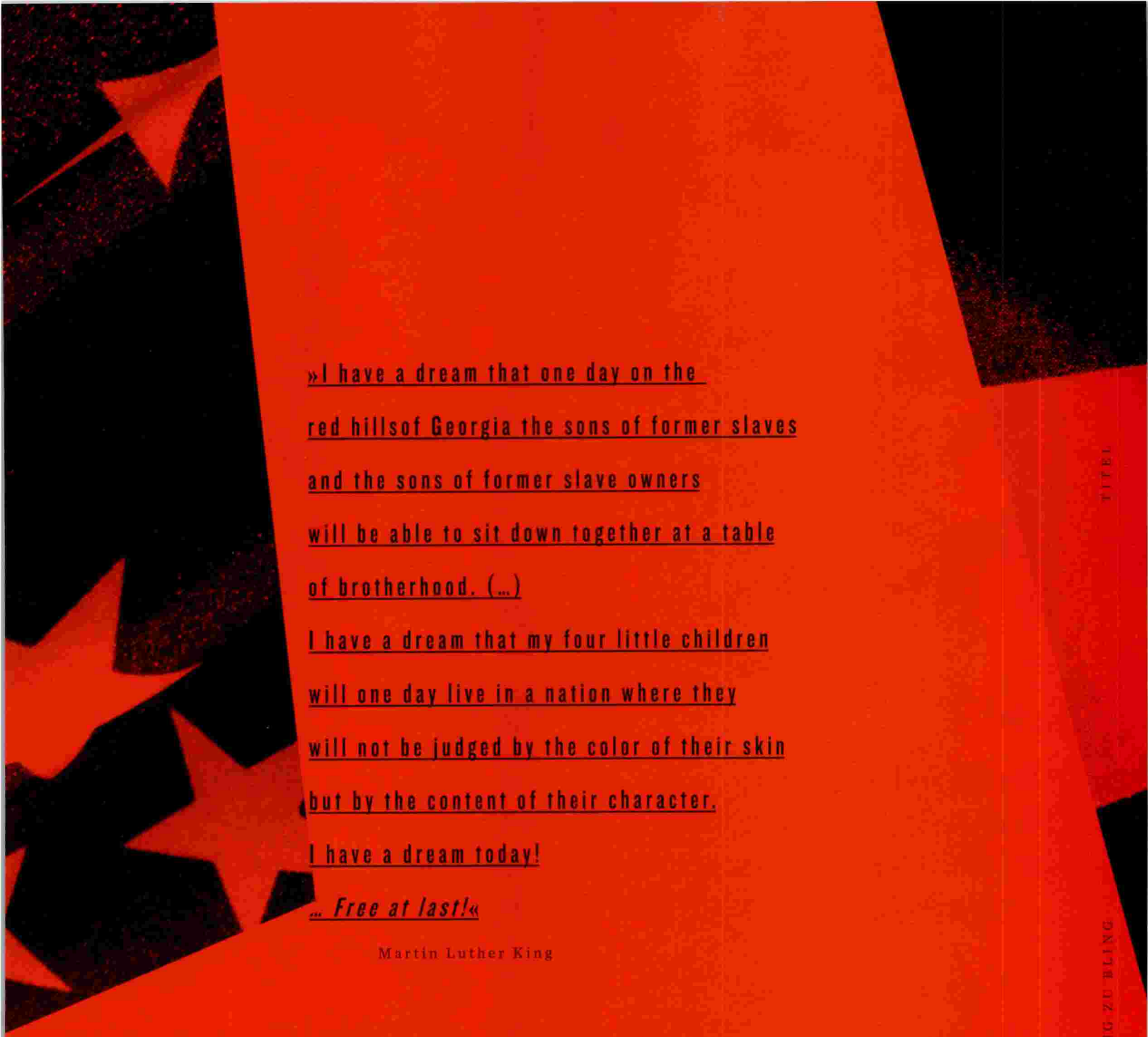
»Schokolade« heißt im aktuellen Next-Organic-Wording übrigens »Chocolat«, ein altes neues Land, in dem man jetzt von Kakaobohnen spricht. Dazu gibt es aber grundsolid/-ödes Handwerk, falschverstandene Bohnenverarbeitung und den seit einem Jahrzehnt einzigen ecuadorianischen Direktbetrieb. Immerhin aber einen schrägen *Bean-To-Bar*-Neustart, nur nicht aus Deutschland, sondern ... Lettland! »Naive« – *Schöner-Wohnen*-Design und eine durch Doppelherz signifizierte »Direct Trade«-Eigenqualifizierung – niedlich, sympathisch, Next Organic.

Aber Bio, ach Bio, du ungeliebte Mutter – was bist du? Nicht »alles«? Oh doch. Ganz einfach, elementar und so selbstverständlich, dass allen, die nichts Besseres zu tun haben, als daran herumzudeuteln, nach der Revolution der Auspuff versiegelt wird.

Wie gesagt. Sind Kolumnisten auch nur Menschen und dieser hier ein integraler kleinproduzierender Bestandteil der Suppe, in die er kogdissend spuckt – aber wie man das Wording auch dreht und wendet – es bleibt immer Wording. Produzenten – kauft einfach nur korrekte Rohstoffe und macht das Beste draus! Konsumenten – lernt Verpackungssprache übersetzen und entwickelt eure Geschmacksnerven! Es lohnt doppelt.

VON KING ZU BLING

50 JAHRE »I HAVE A DREAM«



»I have a dream that one day on the
red hillsof Georgia the sons of former slaves
and the sons of former slave owners
will be able to sit down together at a table
of brotherhood. (...)
I have a dream that my four little children
will one day live in a nation where they
will not be judged by the color of their skin
but by the content of their character.
I have a dream today!
... Free at last!«

Martin Luther King

Zum 50. Jubiläum von Martin Luther Kings legendärer »I Have A Dream«-Rede verdichten wir die Geschichte afroamerikanischer Musik zu einer Genealogie der Selbstermächtigung. Von Curtis Mayfield bis Kanye West, Monticello bis Atlanta, Detroit bis L.A. und New York stellt sich immer wieder eine Frage: Wie viel von Dr. Kings Vision ist im sogenannten *Post Racial America* Barack Obamas tatsächlich angekommen? Eine Spurensuche.

TEXTE: Steven Lee Beeber, Sonja Eismann, Tino Hanekamp, Pascal Jurt, Tim Tetzner, Klaus Walter, Jan Wehn

SKLAVE DER GESCHICHTE

WAS IST DER WAHRE AMERIKANISCHE TRAUM?

Thomas Jefferson verfasste im Wesentlichen die amerikanische Unabhängigkeitserklärung, doch es war ein Schwarzer, der sie mit Inhalt füllte: Dr. Martin Luther King. Eine tollkühne Vision, die der Bürgerrechtler mit seinem Leben bezahlte.

TEXT: Steven Lee Beeber

Im August vor 50 Jahren hielt Martin Luther King eine Rede, die Geschichte machen sollte. Immer wieder von den Worten »I Have A Dream« unterbrochen, zitierte er die amerikanische Unabhängigkeitserklärung, in der »die Architekten unserer Republik … die feierliche Erklärung abgaben … dass alle Menschen das unveräußerliche Recht auf Leben, Freiheit und das Streben nach Glück haben«.

Als MLK jene Rede hielt, krabbelte ich gerade über den Fußboden meines elterlichen Hauses. Mein Vater, der Levi's-Jeans an die arbeitende Bevölkerung verkaufte, war bei der Arbeit, während meine Mutter den Friseur in der Mall besuchte. Ruby, unser schwarzes Hausmädchen, passte auf mich auf.

Unser Heim befand sich in Atlanta, wo bekanntlich auch MLK zu Hause war. Er war gerade nach Washington gefahren, um dort mit einer Viertelmillion Menschen auf die Straße zu gehen. Fünf Jahre später sollte er tot sein, getroffen von der Kugel eines Attentäters. Wir hatten noch immer ein schwarzes Hausmädchen – ein neues allerdings, das auf den Namen Dorothy hörte.

Es bereitete mir stets Unbehagen, dass unsere Familie schwarze Hausmädchen beschäftigte. Ich erzählte nur meinen engsten Freunde davon und verbrämte das unliebsame Geheimnis meist noch mit einer ironischen Pointe: »Wisst ihr eigentlich, wofür dieser ›Lee‹ in meinem Namen steht? Nein, mein Großonkel Leon stand nicht dafür Pate, sondern Robert E. Lee, das Idol der Konföderierten.«

Wobei Lee ganz sicher nie zu meinen Idolen gehörte. Der Mann, der für die Sezession der Südstaaten und die Fortführung der Sklaverei kämpfte, war ein bigotter Rassist, ein schmutziger Fleck in der amerikanischen Geschichte. Er war das genaue Gegenteil des Mannes, auf den sich MLK in seiner Rede bezog, das Gegenteil von Thomas Jefferson, der nicht nur für die »unveräußerlichen Rechte« eintrat, sondern auch eine revolutionäre Idee propagierte: *All men are created equal.*

Oder etwa nicht?

Im Januar 2000 bestätigte die Thomas Jefferson Foundation ganz offiziell, was viele bereits vermutet hatten: dass der Autor der Unabhängigkeitserklärung, gleichzeitig auch dritter

US-Präsident, mit einer seiner Sklavinnen diverse Kinder gezeugt hatte. Sie hieß Sally Hemings und wurde in den Geschichtsbüchern immer als Bedienstete von Jeffersons weißer Tochter gehandelt. Hausmädchen würde man heute dazu sagen.

Die Foundation rückte mit dem Eingeständnis heraus, nachdem man sich jahrelang mit Händen und Füßen dagegen gesträubt hatte. Wie Dan Jordan, der seit Mitte der 80er die Foundation leitet, erklärte, »galt Sklaverei als das unaussprechbare S-Wort. Wenn man Jeffersons Plantage besuchte, musste man den Eindruck bekommen, er habe dort ganz allein gelebt«. Nach historischen Recherchen und DNA-Analysen, die mehr als ein Jahrzehnt in Anspruch nahmen, wurde diese Aussage indes korrigiert. Der Täter war auf frischer Tat ertappt. Fakten sind nun einmal Fakten.

Aber sind Fakten genug? Helfen sie wirklich dabei, Geschichte zu verstehen? Können sie erklären, wie der Autor der Unabhängigkeitserklärung es mit seinem Gewissen in Einklang bringen konnte, auf seiner Plantage 600 Sklaven zu halten? Oder warum die Väter des Amerikanischen Traums es zuließen, dass Millionen Menschen mit dunkler Hautfarbe einen lebenslangen Albtraum durchlebten? Können sie mir erklären, warum meine liberalen Eltern, die stets nur demokratisch wählten, schwarze Hausmädchen beschäftigten, nie aber für deren Rechte auf die Straße gingen? Und warum ein Mann, der nicht gerade auf der Sonnenseite unserer Stadt geboren war, sein Leben riskierte, um endlich diese Rechte einzufordern?

Vielleicht hilft die Geschichte in solchen Fällen ja nicht weiter, vielleicht ist es vielmehr die Art und Weise, wie wir Geschichte interpretieren. Mit dieser Prämisse im Kopf machte ich mich auf den Weg nach Monticello, zu Jeffersons berühmter Plantage, wo seine weißen und weniger weißen Kinder geboren wurden. Für jeden Geschichtsinteressierten ist Monticello eine wahre Fundgrube – und stand schon lange auf der Liste der Orte, die ich unbedingt einmal besuchen wollte. In früheren Jahren war ich neugierig, weil ich die architektonische Finesse bestaunen wollte, mit der Jefferson seinen Wohnsitz entworfen hatte. (Dazu gehörte eines der ersten Kuppelgewölbe, die in Amerika gebaut wurden.) Auch Jeffersons Arbeitszimmer war berühmt für seine verrückten Erfindungen – unter anderem ein Gerät, mit dem sich zwei identische Briefe gleichzeitig schreiben ließen. Jefferson war die Inkarnation des klassischen Renaissance-Menschen – eines allseits gebildeten Zeitgenossen, der im wahrsten Sinne des Wortes *aufgeklärt* war. Nicht zufällig hatte er sein Haus auf einem Hügel gebaut, von dem er über die von ihm gegründete University of Virginia blickte. Im Zentrum der Universität hatte er nicht etwa eine Kapelle, sondern die Bibliothek platziert. Wissen – nicht Glaube – sollte die Richtschnur der Menschheit sein.

Jeffersons Wohnsitz war durchaus interessant, da es faszinierende Artefakte in Hülle und Fülle gab: Tierhäute, die von Indianern präpariert worden waren, französische Marmorbüsten, versteinerte Dinosaurierknochen. Doch inzwischen wollte ich mehr wissen. Ich wollte mehr über Sally Hemings erfahren und über das Schicksal der anderen Sklaven. Schließlich war Monticello nicht nur ein Wohnhaus, sondern eine Plantage, auf der Sklaven zum finanziellen Wohle ihres Meisters malochten. Leider schloss das Museum gerade, als ich erfuhr, dass es noch zwei separate Führungen gab: eine zum Thema Sklaverei, die andere zu Jeffersons Gärten.

Am nächsten Tag kehrte ich zurück und buchte die Sklaventour. Während ich mit den anderen Touristen wartete, stellte ich erfreut fest, dass unsere Gruppe bunt gemischt war: Alte und Kinder, junge Paare und Studenten, Menschen mit T-Shirts und andere in feinem Zwirn. Alle waren aufmerksam und respektvoll. Es gab eigentlich nur ein Problem: Da war nicht ein einziger Farbiger in unserer Gruppe.

Die Führung war informativ und durchaus ausgewogen. Jefferson wurde als zerrissene Persönlichkeit dargestellt, als ein Produkt seiner Zeit – von dem man vielleicht auch noch größere Taten hätte erwarten können. Er nannte die Sklaverei ein »Gräuel«, bezeichnete sie aber auch als »notwendig« – als eine Vorsichtsmaßnahme, um einem möglichen Rassenkrieg vorzubeugen. (Auf der Webseite lernte ich später, dass er Farbige auch als »minderwertig« oder »nichtsnutzig wie Kinder« abtat.) Wir erfuhren, dass er die Sklaverei in Virginia abschaffte, andererseits aber nur sieben seiner eigenen Sklaven die Freiheit schenkte – alles offensichtlich Verwandte von Hemings. Wir lernten, dass er letztlich ein sehr fürsorglicher Meister war, aber auch einige Sklaven *down the river* verkaufte – was praktisch das Todesurteil war, da die Männer dort bis zur Erschöpfung geschunden wurden. Zum guten Schluss hörten wir auch, dass er drei Jahre nach dem Tod seiner geliebten Frau Sally Hemings zu seiner Konkubine machte. Er war 43, sie 14 Jahre alt.

Am Ende der Tour fragte ich die Reiseführerin, ob sie sich erklären könne, warum kein einziger Farbiger an unserer Führung teilgenommen hatte. »Ich weiß es nicht«, sagte sie, »aber die Frage hat mich schon lange beschäftigt. Ich wünschte, wir hätten auch farbige Besucher. Vielleicht ist es ja ein Thema, mit dem sie nicht mehr konfrontiert werden möchten.«

Durchaus verständlich – besonders zu einer Zeit, in der ein Barack Obama im Weißen Haus sitzt. Die Zeiten haben sich geändert. Und warum sollte man die Vergangenheit reanimieren, wenn man damit auch unangenehme Erinnerungen wiederbelebt?

»Wir bieten noch eine andere Führung an«, sagte unsere Tourleiterin, »zu den Gärten. Sie ist genauso gut besucht wie die Führung durchs Haus.«

Auch hier sind die Weißen offensichtlich unter sich. Und auch das ist irgendwie nachvollziehbar. Vielleicht sollte man sich lieber an den liebevollen Gärtner Jefferson erinnern – und nicht an Hunderte von Männern, Frauen und Kindern, die im Hintergrund im Schweiße ihres Angesichts für ihn schufteten.

Laufen diejenigen, die ihre Vergangenheit vergessen, womöglich Gefahr, sie in der Gegenwart zu wiederholen? Sind Gartenführungen sinnvoller als Sklavenführungen? Sollte ich aufhören, mich an meine Kindheit zu erinnern und an die Apathie, mit der meine Eltern dem Rassismus begegneten? Natürlich werden Sklavenführungen vorwiegend von Weißen besucht. Natürlich hatten meine Eltern – Juden in den Südstaaten – auch mit Problemen zu kämpfen. Natürlich signalisiert ein farbiger Präsident einen Fortschritt, den man unbedingt feiern sollte. Und doch weiß ich, wo ich am 50. Jahrestag der Rede sein werde, in der King solch ungeheure Träume wagte, dass sie ihn das Leben kosteten. Ich werde sein Geburtshaus in meiner Heimat Atlanta besuchen – und die Tatsache feiern, dass er es war, der Thomas Jeffersons leere Worte endlich mit Inhalt füllte.

WIR HATTEN EINEN TRAUM

TEXT: Klaus Walter

Schwarze Musik und ihre Inhalte waren stets ein Spiegel des Status Quo in Black America. Die Sprache und die Wahl der musikalischen Mittel durchliefen mit den Jahren einen Radikalisierungsprozess. Kein Wunder: Im angeblichen *Post Racial America* von heute scheint der Amerikanische Traum des Dr. King für die schwarze Unterschicht weiter entfernt zu sein denn je.

VON INTEGRATION- HIPNESS BIS GANGSTER-ÖKONOMIE

Sly Stone – Teil der fleischgewordenen Integration in *gender & race*

Keine politische Rede wurde im Pop der vergangenen 50 Jahre häufiger zitiert oder gesampelt, als Martin Luther Kings »I Have A Dream«-Rede, der *impact* jener damals formulierten Idee auf die Popkultur ist nicht hoch genug einzuschätzen. Curtis Mayfield ist 21 Jahre alt, als King seine historische Rede hält. Wie der Baptistenpastor entlehnt der Sänger sein Vokabular der Bibel.

People get ready, there's a train comin'
You don't need no baggage, you just get on board
All you need is faith to hear the diesels hummin'
You don't need no ticket you just thank the lord

1964, ein Jahr nach »I Have A Dream«, ermutigen Mayfields Impressionen die Massen. Der Gospelhit »People Get Ready« schafft den Sprung in die säkulare Welt und wird zur Hymne der Bürgerrechtsbewegung, Bruce Springsteen spielt ihn bis heute regelmäßig live – vor einem zu 99 Prozent weißen Publikum (mehr zu Springsteen auf Seite 88). »People Get Ready« morpht von der Kirche in die Charts und auf die Straße – und dort wird 1964 getanzt:

Callin' out around the world, are you ready for a brand new beat?
Summer's here and the time is right for dancin' in the street.
Dancin' in Chicago (dancin' in the street)
Down in New Orleans (dancin' in the street)

Mit »Dancing In The Street« bringen Martha And The Vandellas die Massen zum Tanzen – und die Verhältnisse. Die Verhältnisse? »Es war eine schwere Zeit in den USA, viel Gewalt, viele Aufstände«, erinnert sich Martha Reeves. »Ich glaube, die Autoren des Songs (unter anderen Marvin Gaye, Anm. d. A.) waren davon inspiriert. Wir wollten die Leute dazu bringen, zu tanzen anstatt zu kämpfen oder zu plündern.« Es kommt anders. Gegen die eigene Intention erfährt »Dancing In The Street« eine politische Konnotation. Wer auf der Straße tanzt, macht sich sichtbar, und Sichtbarkeit ist 1964 nicht vorgesehen für schwarze Amerikaner.

It doesn't matter what you wear, just as long as you are there.
So come on every guy, grab a girl,
Everywhere, around the world

Im euphorisierenden Optimismus des Motown-Sounds kommt das wie eine Fanfare der Mobilisierung daher, universales Gleichheitsversprechen inklusive: Egal, welche Hautfarbe du hast, egal wo du herkommst, du hast das Recht auf diese Straße. Berry Gordy, als Patriarch von Motown ein überzeugter (und überzeugender) Protagonist der Aufstiegsoption *Black Capitalism*, hält Politik für Kassengift. Aber manchmal verselbständigt sich ein Song. »Wer von Motown-Nummern wie ›Dancing In The Street‹ nur den Text studiert, kann ihre politische Implikation nicht erklären«, so der Schweizer Autor Jean Martin Büttner. »›Dancing In The Street‹ mit seinem Fanfarenkürzel zum Auftakt und dem Insistieren des Chors vermittelt weit mehr als ein Tanzangebot; der Song funktioniert als Internationale der Adoleszenz.« Nicht weniger emphatisch äußert sich Greil Marcus: »Es ist eine tolle Sache, wenn ein Song einen Sommer definiert, wie 1964 ›Dancing In The Street‹ von Martha And The Vandellas – das als Titelmelodie der Rassenkrawalle von Watts nach dem 11. August 1965 ein spektakuläres Comeback erleben sollte.«

Was hier in der Sprache der 70er als »Rassenkrawalle« bezeichnet wird, meint die gewalttätigen Aufstände in schwarzen Städten im Sommer 1965, vor allem in Watts, einem Stadtteil von Los Angeles. An die historische Dimension erinnert der Pophistoriker Dave Marsh: »Es hat Hunderte, vielleicht Tausende von guten Songs übers Tanzen gegeben, aber keiner kann diesem das Wasser reichen – weil er nicht nur die physische Erfahrung, sondern auch den emotionalen Gehalt transportiert: was es bedeutet öffentlich zu tanzen. Und ›Dancing In The Street‹ kann niemals getrennt werden von dem Moment seiner Entstehung. Ein Moment, als dieser Song eine Verbeugung war vor den Zehntausenden von Amerikanern, die ihre Energien auf die Straße getragen hatten als Teil der Bürgerrechtsbewegung. (...) Auf dieselbe Weise, wie Marthas Gesang verkörpert, was gerade eben schon auf der Straße geschieht, sind die Drums eine Prophezeiung einer härteren Realität, die da kommen wird.«

Gehen wir ans dunkle Ende der Straße. »The Dark End Of The Street«, einer »der rührendsten und gleichzeitig gespaltensten unter den in den späten 60ern aufkommenden Soul-Songs für Erwachsene. Die Perspektive änderte sich damals, Interpreten wurden älter, das Leben komplexer. Nur jemanden begehren und darüber jubeln oder zurückgewiesen oder verlassen werden und darüber unglücklich sein, war nicht mehr genug«, schreibt Diedrich Diederichsen über den Soul-Evergreen, berühmt gemacht von James Carr, geschrieben von Chips Moman und Dan Penn – zwei weißen Songwritern aus dem Süden, wo Tonstudios bis in die 70er zu den wenigen Orten gehören, an denen Schwarze und Weiße unbehelligt kommunizieren können. »The Dark End Of The Street« ist ein Cheatin'-Song, zum Fremdgehen treffen sich die Protagonisten am dunklen Ende der Straße. Aber die Straße ist – zwei Jahre nach »Dancing In The Street« – ein umkämpfter Ort.

Diederichsen hört »die Klage eines schwarzen Sängers, dessen Liebesgeschichte eindeutig von Anklängen an Segregationserfahrungen durchzogen ist, wo der Ort, an dem man gezwungen ist, sich zu lieben, nicht nur ein generell dunkler, sondern auch ein erzwungen ghettoisierter ist«. Neben vielen anderen interpretiert auch Clarence Carter, 1936 geboren in Montgomery, Alabama, »The Dark End Of The Street«, und zwar mit »marxistischem Humor«, so Diederichsen. Sein Stück heißt nun etwas anders: »Making Love (At The Dark End Of The Street)«. Es besteht zu 80 Prozent aus einem Sermon, einer predigerhaften Ansprache zu Musik, etwas, was damals im Soul auch Rap hieß – man denke etwa an Isaac Hayes' durchnummerierten »Ike's Rap 1«, »Ike's Rap 2« etc. Carter erklärt, er wolle über zwei Worte reden, »Making« und »Love«. Alle Wesen würden gerne Liebe machen. Doch Hunde, Kühe und Pferde täten dies »right away«, Menschen hingegen müssten dafür immer irgendwo hingehen. Reiche nähmen ein Flugzeug und flögen irgendwohin, um dann Liebe zu machen, Arme leisteten sich eine Tankfüllung für 50 Cent, führen so weit, wie es gehe, und machten dann Liebe auf dem Rücksitz. Aber Leute wie »wir« hätten keine andere Wahl als das dunkle Ende der Straße. Dann stimmt Carter das Lied an, und leider dreht ihm die kurze Laufzeit einer Single bald den Ton ab.

Klar ist nun, dass die dunkle Seite ein konkreter Ort ist, nicht im pragmatisch-topografischen amerikanischen Sinne, aber im politischen Sinne konkret – der Ort derer nämlich, die gar nichts haben *und* rassistisch segregiert sind. Die sündige Sexualität wird zu einer Kraft jenseits der bloßen Sünde, mit der ein Subjekt allein bliebe. »Wenn es beim Southern-Soul darum geht, das Sexuelle und das Spirituelle zu vermischen und

ununterscheidbar zu machen, dann ist die Stelle im Song, an der Carter aufhört zu predigen und stattdessen *singt*, einer der wenigen Momente, in denen dieses Ziel absolut erreicht wurde: ›Aaaaat the dark end of the street‹«, schreibt Dave Marsh. Fürwahr, ein überwältigender Moment.

Auch Aretha Franklin hat »The Dark End Of The Street« aufgenommen, es ist die Sorte Performance, die ihr bisweilen den Vorwurf des »Oversoulens« einträgt. Bei »Respect« kommt indes keine Kritik dieser Art. Den zwei Jahre alten Song von Otis Redding nimmt Franklin 1967 auf. Sie verändert den Text und schlüpft in die Rolle einer Frau, die in wilder Ehe mit einem Mann zusammenlebt. Als solche hat sie kein Anrecht auf Sozialhilfe. Sie verschweigt die Beziehung, kassiert das Geld und fordert dafür Respekt von ihrem inoffiziellen Mann. Arethas »Respect« wird zum Schlüsselsong: Eine schwarze Frau fordert Respekt – für ihr Geschlecht, für ihre Hautfarbe.

Sly & The Family Stone performen den Amerikanischen Traum des Dr. King: Schwarze, Weiße, Männer, Frauen.

Auch Sylvester Stone dürfte »Respect« aufgelegt haben. Von '64 bis '67 fährt der Radio-DJ Stone die Nachtschicht bei KSOL, einem Soul-Radiosender in San Francisco. Aber Sly spielt nicht nur Soul: »Bis Juni 1967 etablierte er seinen farbenblinden Musikgeschmack, indem er Dylan mit den Marvelettes mischte, die R'n'B-Nummer ›I Only Have Eyes For You‹ nach dem Rock-Stück ›Tomorrow Never Knows‹ spielte. Ein Eklektizismus, wie wir ihn auch von Afrika Bambaataas DJ-Stil kennen. Immer um elf spielte Sly seine nächtliche ›Integrationsplatte‹, im Allgemeinen einen Song einer Rockband, die er liebte.«

Diese Geschichte erzählt Miles Marshall Lewis in seinem Essay über *There's A Riot Goin' On*, das epochale Album von Sly & The Family Stone, jener Band, die der vormalige Radio-DJ schließlich gründete. Beim Woodstock-Festival im August 1969 ist die musikalische Patchwork-Familie die Sensation, die fleischgewordene Integration in *gender & race*. Im Herbst landet ihr »Hot Fun In The Summertime« auf Platz zwei der Billboard Hot 100, in den Soul-Charts reicht es nur zu Platz drei. Normalerweise schneiden schwarze Künstler in Soul-Charts besser ab als im Pop. Aber ist Sly & The Family Stone eine schwarze Band? Eine Soul-Band? Auf YouTube gibt es eine denkwürdige Live-TV-Performance von »Hot Fun In The Summertime«. Es singen nacheinander: eine Afroamerikanerin am Keyboard, bodenlanges Seidenkleid in gelb, blonde Perücke, glattes Haar, darüber ein goldenes Netz, goldene Halskette; ein Afroamerikaner, kurzer schwarzer Afro, wuchtige Koteletten, Kinnbart, lila Hemd, Sly am Keyboard, goldenes Seidenhemd über der nackten Brust verknotet, schwarzer Afro, wuchtige Koteletten, wuchtige Goldkette, Sonnenbrille mit lila Gläsern. Den Refrain singen alle zusammen, zur Bridge kommt ein schwarzer Afroträger mit schwarzer Leder-Ballon-Mütze zu brauner Wildlederfransenjacke hinzu; geblasen wird von einem weißen Brillenträger mit schulterlangem Haar (Sax) und einer schwarzen Afroträgerin mit bodenlangem Kleid in leuchtendem Orange (Trompete); der weiße Schlagzeuger bleibt stumm und trägt Poncho in Gelb mit Fransen zu Fussellocken und Fusselbart. »Hot Fun In The Summertime!« Das farbenfrohe Studiopublikum ist sofort auf den Beinen, alle tanzen und singen mit, *it's a family affair.*

Nach exakt zwei Minuten wechseln Sly und seine Band übergangslos von ihrem populären Hit zu einem unbekannten Album-Track: »Don't Call Me Nigger, Whitey«. Vor einem Millionenpublikum verwenden sie also das N-Wort für die einfachste aller antirassistischen Botschaften: »Don't call me nigger, whitey, don't call me whitey, nigger!« Und die Band performt den Amerikanischen Traum des Dr. King: Schwarze, Weiße, Männer, Frauen, an Keyboards und Trompete, nicht bloß singend und tanzend, das Line-up betont die vielstimmige *variety* und verstärkt die populär-universalistischen Songtitel: »Everybody Is A Star«, »Stand (For Your Rights)«, »Everyday People«, »I Want To Take You Higher«, »Dance To The Music« (ein Sequel zu »Dancing In The Street«). Mit der milden Ironie des Fans spricht Marshall Lewis von »sloganeering platitudes«. Dann ist da noch »Thank You (Falettinme Be Mice Elf Agin)«. So heißt auch das 2013er Album des Detroiter Techno-Produzenten Omar S.

Miles Marshall Lewis über den Song: »Ein Instant-Klassiker des Funk mit dem derbsten Slap-Bass, der bis zu diesem Zeitpunkt im Radio zu hören war, wurde ›Thank You ...‹ Ende 1969 als Single veröffentlicht und erreichte am Valentinstag 1970 die Nummer eins der Charts. Einen noch größeren Bekanntheitsgrad erlangte der Groove des Songs als zentrales Element von Janet Jacksons Hit ›Rhythm Nation‹. Unter dem Titel ›Thank You For Talkin' To Me Africa‹ erschien schließlich ein Reprise von ›Thank You ...‹ als letzter Track des Sly-Klassikers *There's A Riot Goin' On*. Damit ist Sly der erste schwarze Superstar, der die afrikanische Geschichte benennt. *Riot* ist mehr als die Antwort auf *What's Going On*, Marvin Gayes Vietnam-&-Inner-City-Blues-Album, das ein halbes Jahr vor *Riot* erschienen war. Das Plattenlabel verzeichnet ›There's A Riot Going On‹ als sechsten Song von Seite Eins. Spielzeit: 0.00. Ein Riot findet nicht statt.« »Das Album ist aus dem Gefühl heraus entstanden, dass die positiven Vorstellungen der 60er-Jahre an ihre Grenzen gestoßen waren, sich gegen sich selbst gekehrt und dort Unheil angerichtet hatten, wo nur Gutes erwartet worden war«, schrieb Greil Marcus 1971.

Riot ist der Höhepunkt im Schaffen von Sly & The Family Stone. Andere halten es für das erste Solo-Album von Sly, und tatsächlich hat die Family aus den üblichen Gründen mit Auflösungserscheinungen zu kämpfen: *big egos*, Ego-Drogen. Die Band der Integration im Stadium der rapiden Desintegration, für Miles Marshall Lewis ein *sign of the times*, um es mit dem großen Sly-Adepten Prince zu sagen.

Lewis: »Die Dinge, für die Sly & The Family Stone standen, waren plötzlich nicht mehr angesagt. Führungspersönlichkeiten

des politischen Wandels waren ermordet worden, und mit Richard Nixon übernahm 1969 ein ultimativer Hardliner und Betrüger das Weiße Haus. Aus dieser Gemengelage ergab sich eine Art ›Post-Stand-Stimmung‹ *(anspielend auf das gleichnamige SATFS-Album)*, in der immer klarer wurde, dass die Thesen der Family Stone und anderer Bürgerrechtler vor allem auf die schwarze Mittelklasse abzielten.«

Wenn jedoch nur die schwarze Mittelklasse von der Bürgerrechtsbewegung profitiert, dann muss die schwarze Unterklasse anders an Geld kommen. Das Ende der Integration-Hipness von Sly & The Family Stone markiert den Aufstieg der Gangster-Ökonomie und – *in the long run* – des dazugehörigen Life-&-Pop-Styles namens Gangster Rap. Kurzfristig symbolisiert der Siegeszug der Blaxploitation-Filme in den frühen 70ern den Paradigmenwechsel. Bis dahin waren Afroamerikaner nach Ralph Ellison die *invisible men & women* Hollywoods. »Man sah niemals Schwarze auf der Leinwand, bis zu diesen Filmen waren sie in Hollywood-Produktionen einfach nicht existent«, sagt Ron O'Neal, Hauptdarsteller des Blaxploitation-Hits *Superfly* (Musik: Curtis Mayfield) und neben Isaac Hayes mit seinen Goldketten auf nackter Haut ein Gangster-Rap-Performer *avant la lettre*. O'Neals Statement findet sich in Philipp Dorestals *Style Politics*, einer instruktiven Studie über *Mode, Geschlecht und Schwarzsein in den USA, 1943-1975*, so der Untertitel. Dorestal zitiert auch den Kritiker Nelson George zur Wende von King zu Bling: »Die Blaxploitation-Filme hielten eher wenig Platz parat für das Singen von Spirituals, tugendhafte Küsse oder das Hinhalten der anderen Wange, christliche Motive waren in diesen Filmen unterrepräsentiert.« Kings Politik des gewaltlosen Widerstands hat nach seinem gewaltsamen Tod keine Zukunft, die Revolution wird nicht im Fernsehen übertragen (Gil Scott-Heron), und sie wird nicht ohne Gewalt auskommen, wie Nina Simone in ihrer radikalen Re-Formulierung des Beatles-Songs »Revolution« feststellt.

Beim Woodstock-Festival im August 1969 ist die musikalische Patchwork-Familie die Sensation, die fleischgewordene Integration in *gender & race.*

Simone, Scott-Heron, Last Poets – nach den Morden an Malcolm X und Martin Luther King und der Kriminalisierung und späteren Auflösung der Black Panther Party werden militante schwarze Stimmen marginalisiert, die Teilerfolge der Bürgerrechtsbewegung führen zu einer Pazifizierung und Entpolitisierung. Die größten Popstars der 80er sind zwei Afroamerikaner und eine Blaxpoitation-versierte Italoamerikanerin. Lösen Madonna, Prince und Michael Jackson Sly Stones Utopie der Colourblindness ein? Sind sie Vorboten von Obamas *Post Racial America*? Oder bloß Projektionsflächen eines depolitisierten Universalismus, *United Colours Of MTV*? »It don't matter if you're black or white«, singt Michael Jackson – und morpht zur gleichen Zeit optisch von *black* nach *white*. Mehr oder weniger tragisch scheitern Madonna, Prince und Jackson an der Re-Maskulinisierung und Re-Essentialisierung des Pop, die – kann denn so was Zufall sein? – mit dem Epochenbruch '89 einhergeht. Die Superstars der 80er sind nicht in der Lage, das neue, rasch hegemoniale Zeichensystem HipHop in ihre Kunst zu integrieren.

Mit »Happy Birthday!« unterstützt Stevie Wonder 1981 die Kampagne für einen Nationalfeiertag an Martin Luther Kings Geburtstag. Das diene der Integration und bringe »love & unity for all of god's children«. Präsident Reagan gibt sein Okay, aber das Symbol bleibt umkämpft. Evan Mecham, Gouverneur von Arizona, schafft den Feiertag 1988 ab: »King mag eine Menge für die Farbigen getan haben, aber einen nationalen Feiertag hat er nicht verdient«, lautet die Begründung. Public Enemy antworten mit einem *call to arms*: Das Video zu »By The Time I Get To Arizona« gipfelt in einem Bombenanschlag auf den Gouverneur, ausgeführt von P.E.-Rapper Chuck D. MTV strahlt den Clip aus – ein einziges Mal. Dann wird Chuck D zum Buhmann der Nation, das Video sei »das genaue Gegenteil der Botschaft, für die Martin Luther King gestorben sei«, so der Tenor.

30 Jahre nach »I Have A Dream«, April 1992: der Fall Rodney King mit den anschließenden Riots lässt Leute, die noch an MLKs gewaltlose Politik glauben, als naive Träumer dastehen. King der Stunde ist Rodney, fast totgeschlagen vom LAPD. Der Sound dazu heißt »Fuck Tha Police« und kommt von N.W.A. aka Niggaz Wit Attitudes – und die *attitude* ist ganz bestimmt nicht: Halte die andere Wange hin. Compton und South Central, die Brutstätten des Gangster-Rap, werden zum Mahnmal der gescheiterten Integration, statt *love & unity* wird der *gang war* zur Matrix gesellschaftlicher Prozesse. »2 Live And Die In L.A.«, rappt Tupac, *Ready To Die* heißt das große Album von Biggie Smalls, beide werden reich und sterben jung.

Get Rich Or Die Tryin' – 40 Jahre nach »I Have A Dream« formuliert 50 Cent mit seinem Bestseller-Debüt den Traum vieler Afroamerikaner, neun Kugeln im Körper des einstigen Crack-Dealers authentifizieren die Message. Und 50 Jahre nach »I Have A Dream« schreibt der *NME* über *The Great Gatsby*: »Nicht viele können von sich behaupten, nach einem Start als Crack-Dealer in einer Brooklyner Sozialbausiedlung zu einem der erfolgreichsten Rapper aller Zeiten geworden zu sein, den größten Popstar der Welt geheiratet zu haben und Barack Obamas Nummer im Smartphone unter einer Schnellwahltaste gespeichert zu haben. Wenn das nicht die Definition des Amerikanischen Traums ist, was ist es dann?« Vom Crack-Dealer zum Milliardär, Shawn Carter a.k.a. Jay-Z. *got rich without dyin'*, ein Survivor im Gangster-Kapitalismus. Gerade las ich seinen Namen im Abspann des *Großen Gatsby* von Regisseur Baz Luhrmann, er ist *executive producer* und, klar, am Soundtrack beteiligt, wie seine

28. August 1963 – Martin Luther King hält seine historische Rede beim *Civil Rights March on Washington*.

Gattin. Beyoncé taucht auch in der Werbung vor dem Film auf, ein neuer Pepsi-Spot? Beyoncé, *hardest working girl in showbiz*, Empowerment-Parolen in Serie, Testimonials, wann kommt denn endlich das Pepsi-Logo? Nein, es handelt sich um den Trailer für *Life Is But A Dream (She Has A Dream)*, den HBO-Film über die »selbsterschaffene Mega-Brand«, so Sonja Eismann über »Das System Beyoncé« in der letzten SPEX-Ausgabe. »Mein Ziel war die Unabhängigkeit«, wird sie dort zitiert, entsprechende Selbstermächtigungs-Claims pflastern ihre musikalische Laufbahn: »Say My Name«, »Independent Women«, »Run The World Girls«, »Single Ladies«, »Grown Up Woman«. Mit ihrem flexiblen Ellbogen-Feminismus und dem unbedingten Aufstiegswillen verkörpert Beyoncé die First Lady im »Power Couple Nr. 2 der African American Aristocracy« (Eismann).

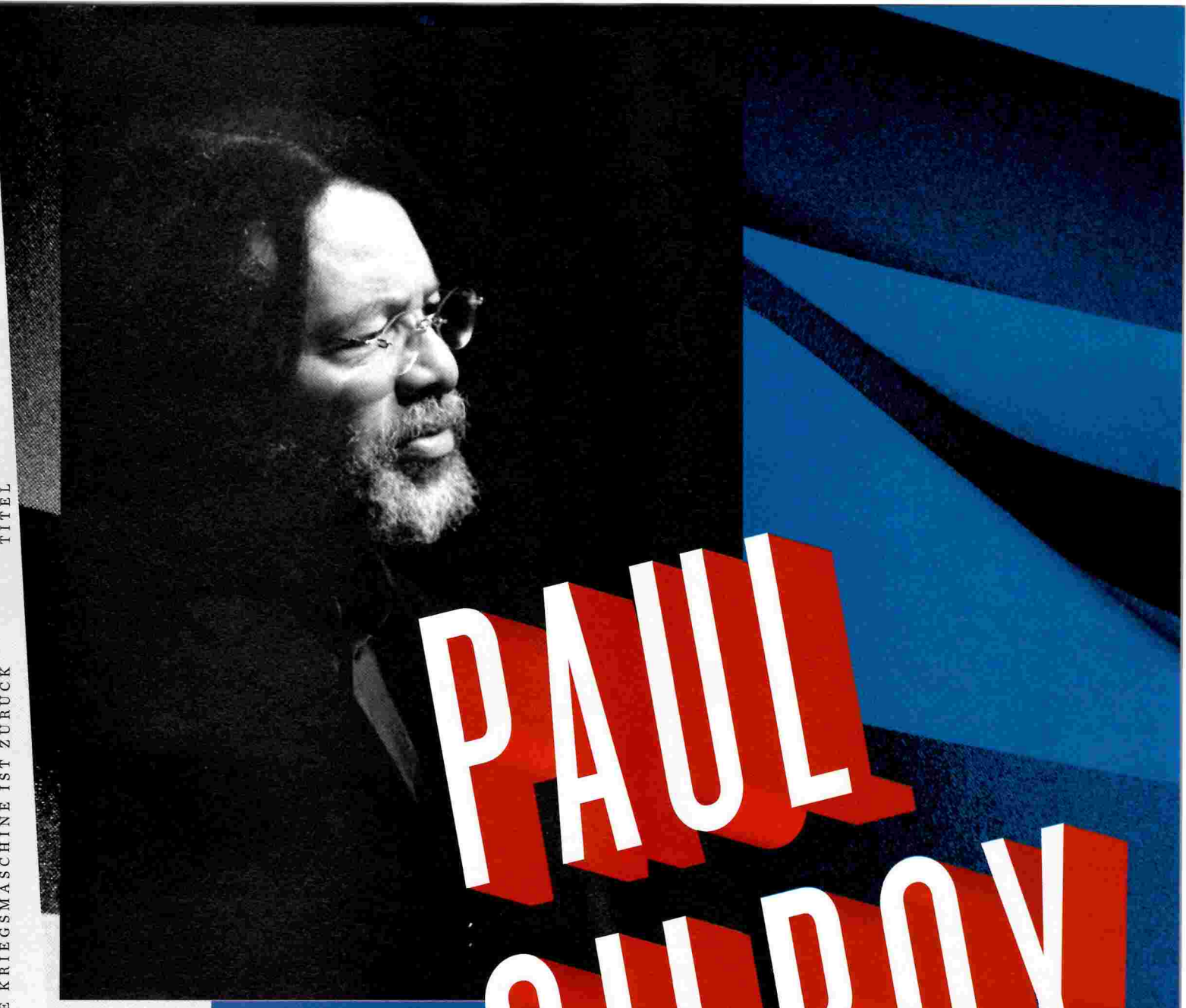
In heutigen Kämpfen um gesellschaftliche Anerkennung und Teilhabe hat Beyoncés *Independence* Arethas *Respect* als Leitmotiv den Rang abgelaufen. Beyoncé ermutigt Frauen zur Unabhängigkeit vom männlichen Versorger, der ist ja oft bloß ein *Rolling Stone: where ever he laid his hat, was his home*. Sie propagiert aber auch Unabhängigkeit vom Staat, von *affirmative action*, von *welfare*. Auf dem deregulierten Markt gilt Darwins Recht des Stärkeren, die *independence* der Feministin Beyoncé verträgt sich bestens mit der Freiheit des Nicht-Soo-Feministen Brüderle. *Get rich or die tryin'*.

Oder werde Sklave: 50 Jahre nach »I Have A Dream« wird über die neue Sklaverei diskutiert. Dank Kanye West, einer Hälfte des *Power Couple Nr. 3 der African American Aristocracy*. Wenn Kanye nicht gerade bei »Keeping Up With The Kardashians« den Fruchtwasserstand seiner schwangeren Gattin kommentiert, dann wird er schon mal politisch. »George Bush doesn't care for black people« ist seit Hurricane Katrina ein geflügeltes Wort. Und jetzt sind es die »New Slaves«:

They tryna lock n---s up, they tryna make new slaves
See that's the privately owned prison, get your piece today

In der privaten Gefängnisindustrie sieht West eine neue Sklaverei, mit »New Slaves« katapultiert der Rapper die Diskussion, die Tarantino mit *Django Unchained* ausgelöst hatte, in die Gegenwart. »Heute sitzen mehr Afroamerikaner im Gefängnis, als es Mitte des 19. Jahrhunderts Sklaven gab«, so West. Zwischen 1970 und 2005 sei die Zahl der Inhaftierten um 700% gestiegen, davon überdurchschnittlich viele Afroamerikaner. Wenn dieser Trend anhält, dann wird einer von drei schwarzen Männern, die heute geboren werden, im Gefängnis landen. *Free at last!*

PHILIPP DORESTAL
STYLE POLITICS – MODE, GESCHLECHT UND SCHWARZSEIN IN DEN USA, 1943-1975
TRANSCRIPT VERLAG



PAUL GILROY

»DIE KRIEGSMASCHINE IST ZURÜCK«

Seit seinem Standardwerk *Black Atlantic. Modernity And Double Consciousness* von 1993 gilt er als eine der wichtigsten Stimmen des Perspektivenwechsels im europäischen Denken zwischen Moderne und Transnationalismus. Der ehemalige Teilzeit-DJ und Musikjournalist Paul Gilroy hat unter anderem in Yale gelehrt und arbeitet heute als Professor am King's College in London.

TEXT: Pascal Jurt

Mr. Gilroy, hat Barack Obamas Politik die gleiche visionäre Bedeutung wie Martin Luther Kings *»I Have A Dream«*-Rede?

Ich würde lieber nicht mit Dr. Kings Idee anfangen, sondern mit der Vorstellung von Freiheit, die er artikuliert hat. Dieses Freiheits-Bild hat nämlich eine längere Geschichte, das war nicht seine Erfindung. Die Vorstellung von Freiheit war lange fest verankert in den Erfahrungen und im kollektiven Gedächtnis von Menschen, die über Hunderte von Jahren versklavt wurden. Aus ihrem qualvollen Leiden heraus formulierten sie ein anderes Verständnis von Freiheit. Man kann diese Idee nicht mit der französischen *liberté* oder der deutschen »Freiheit« gleichsetzen. Es ist eine andere Art von Freiheit, die in der Erfahrung des Leidens verwurzelt ist. Hegelianer wie der Soziologe, Historiker, Bürgerrechtler und Literat W.E.B. Du Bois und der Journalist, Schriftsteller und sozialistische Theoretiker C.L.R. James erkannten, dass die Geschichte von Ausbeutung, Gewalt und Leid eine neue Vorstellung von Freiheit erzeugt hat, was man als Geschenk der schwarzen afrikanischen Diaspora an die Welt bezeichnen kann.

Dr. King war ein Mensch, der diese Tradition und Kultur der Freiheit aufnahm. Das war für ihn nicht zuletzt auch eine Idee, die in seiner Religion verwurzelt war. Dr. Kings Artikulation dieser Idee von Freiheit war eine sakrale. Es gab auch ein weltliches Gegenstück und eine profane Vorstellung von Freiheit. Sowohl die weltliche, die sakrale wie die profane Version beziehen sich als Hauptquelle auf eine Kultur der Freiheit, die von Sklaven und ihren Nachkommen geschaffen wurde.

Barack Obama springt ziemlich spät auf diesen Zug auf. Er und seine Frau Michelle versuchen sicherlich, diese Idee der Freiheit oder eine neoliberale Version davon, die ganz im Einklang mit der Vorstellung vom Amerikanischen Traum steht, zu verkörpern. Ihre Performance ist jedoch nur eine Simulation von Kings heiligem Diskurs. Sie können zwar eine gewisse moralische Energie aus dieser Quelle ziehen, wenn man sich die Handlungen des Präsidenten ansieht, sieht man jedoch schnell, dass seine Version nicht mit Dr. Kings Vision vereinbar ist.

Schon vor seiner Ermordung sprach King in einer freieren und offeneren Weise, nicht nur über soziale Fragen oder den Streik der Müllmänner, sondern über den Krieg in Vietnam. Seine Vision und Idee von Freiheit ist eine absolut friedvolle, gegen den Krieg gerichtete. Der Krieg ist für ihn eine Sache der Vergangenheit. Obama unterstützt Krieg mit einer augenscheinlichen Begeisterung, die seine Politik eben nicht zu einem Erbe von Martin Luther King macht.

Wie Sie schon erwähnt haben, besteht ein weiterer Unterschied zwischen Martin Luther King und Barack Obama darin, dass bei King noch eine Form von Kapitalismuskritik vorkommt.
Das ist richtig. Ich spielte darauf an, als ich Kings Unterstützung für die Müllsammler, die sich in Memphis im Streik befanden, erwähnte. Erinnern Sie sich an seine Worte: »Wir sind Gottes Müllsammler!«

Um ein bekanntes Bonmot des Literaturwissenschaftlers Frederic Jameson umzuformulieren: Amerikaner können sich eher das Ende der Welt als das Ende der *racial order* vorstellen. Glauben Sie, dass man sich eines Tages eine Gesellschaft vorstellen kann, in der *race* nicht mehr eine so gewaltige Rolle spielen wird?
Der Nomos von *race* gründet sehr tief in den Strukturen der amerikanischen Polis. Der Gedanke an eine Utopie ohne Hierarchie in Bezug auf *race* oder vielleicht eine noch größere Utopie, ohne eine Trennung in Bezug auf *race* insgesamt, ist heutzutage für viele Menschen eine sehr ansprechende Idee. Die meisten Leute betrachten *race* als ein Relikt der Vergangenheit. Aber oft ist das nur ein Schutzmechanismus, um sich nicht mit den Folgen von Rassismus beschäftigen zu müssen. Wie man am NSU-Prozess in Deutschland sehen kann, ist das ja übrigens durchaus kein spezifisch amerikanisches Problem.

»Es wird in Europa im Moment ein neues Kapitel in der alten *Black-Atlantic*-Konstellation geschrieben.«

Ihr wohl bekanntestes Buch *The Black Atlantic. Modernity And Double Consciousness* hatte einen enormen Einfluss auf Black Studies und Diaspora Studies, aber auch auf klassische Disziplinen der Kultur- und Sozialwissenschaften. Wenn Sie eine kurze Re-Lektüre des Buches machen – wie würden Sie das Buch gerne rezipiert sehen?
Das ist eine interessante Frage. Also für mich ist die Konstellation, die ich in *The Black Atlantic* beschrieben habe, nicht mehr aktuell. Sie ist überholt. Die Kinder der Migranten und die illegalen *Sans-papiers* in Griechenland wollen ihre eigenen *Black Panthers* ins Leben rufen, in Schweden beginnen die Kinder der Türken und Kurden während der Riots eine neue *Black Panther Party* namens Pantharna zu gründen.

Es wird in Europa im Moment ein neues Kapitel in der alten *Black-Atlantic*-Konstellation geschrieben. Diese Geschichten zeigen uns, wie weit die Dezentrierung des *Black Atlantic* fortgeschritten ist. Heute bin ich mehr interessiert am Schicksal und dem Leiden der afrikanischen Migranten, die ans Ufer von Lampedusa oder an die Küsten von Spanien und Portugal geschwemmt werden. *The Black Atlantic* war sehr stark historisch orientiert. Ich bin mir nicht sicher, wie viel davon überdauern wird, wenn wir uns der Zukunft zuwenden. Wir befinden uns auf jeden Fall aktuell in einer neue Phase.

Sie erwähnten vorhin W.E.B. Du Bois, der drei Formen der schwarzen Emanzipation definiert, die auch für Sie eine eminent wichtige Rolle spielen. Neben dem konkreten Widerstand gegen die Institution der Sklaverei und dem Kampf für die Bürgerrechte ging es ihm auch um eigene Räume und Artikulationsmöglichkeiten, die eng mit Musik verbunden sind.
Hey, muss man der deutschen Leserschaft noch die Beziehung zwischen Musik und Utopie erklären? *(lacht)* Diese Idee von Freiheit gab es schon in der Kultur der Sklaven. Wir befinden uns heute in einer anderen Beziehung zu *Sound* und zur politischen Ökonomie der Musik. Durch den neuen Stellenwert und die Zentralität des Computers haben sich die Entwicklungen und die Formen der Dance Music sehr stark verändert. Musik ohne Lyrics ist dominanter geworden. Ich stehe diesen Entwicklungen überhaupt nicht negativ gegenüber, aber sie beziehen sich doch sehr deutlich auf andere Gefühle und Vergnügen einer analogen Tradition, über die ich in *The Black Atlantic* geschrieben habe.

Seit den 1970er-Jahren haben Sie immer auch über Musik geschrieben, zum Beispiel in ihrer Kolumne »New Fusion« im britischen Musikmagazin *The Wire*. Musik nimmt in Ihrem Leben immer noch einen wichtigen Stellenwert ein. Sie haben mal geschrieben, dass die Soziologie immer noch nicht die Rolle der Musik im Leben von sozialen und emanzipatorischen Bewegungen angemessen analysiert hat. Was meinen Sie damit?
Auch heute noch bietet die *dance culture* einen luziden Blick vorwärts in die kommende Kultur oder ein kommendes Leben, zeigt uns eine Alternative. Wenn Frederic Jameson sagt, wir können uns nicht das Ende des Kapitalismus vorstellen, würde ich dem entgegenhalten, doch, manchmal können wir das schon. *(lacht)* Bisweilen können wir uns eine andere Art des Zusammenlebens und des Seins und eine andere Art des Liebens sehr gut vorstellen. Musik und Rausch sind Bestandteile dieser Vorstellung. Auch wenn Leute heute andere Drogen und andere Musik konsumieren, würde ich das immer noch unterschreiben.

Man sollte Kultur nicht auf den Bereich des Ästhetischen beschränken und sich mit der Welt arrangieren, so wie sie ist. Man wird sich immer wieder arrangieren müssen, man wird immer wieder resignieren. Letztendlich sollte es jedoch darum gehen, die Welt, wie sie sich darstellt, zu transzendieren. Es geht darum, nach etwas zu greifen, das mehr als das ist. Ich muss dabei an Ernst Bloch denken: Dieses Nach-Etwas-Greifen beinhaltet, zu antizipieren, was um die Ecke kommt. Man greift mit seinen Händen oder seinem Bewusstsein danach. Es geht um *Hope*, aber nicht um Obamas *Hope*.

Sie haben sich mit den Veränderungen von den *identity politics* im Soul und Funk der 70er-Jahre bis zum heutigen HipHop mit Gangster-Selbst oder *Homo-oeconomicus*-Mentalität beschäftigt. Ist es nicht erstaunlich, dass der ehemalige Crack-Dealer Jay-Z heute Teil der *ruling class* ist?
In meinem Buch *Darker Than Blue* habe ich versucht, der Frage nachzugehen, wie afroamerikanische Kultur als militärische und kulturell-diplomatische Kapitalform der Vereinigten Staaten angesehen wird. Das Außenministerium ist direkt an der Verbreitung des HipHop beteiligt. HipHop-Botschafter wie Jay-Z und seine Foundation sind Partner des US State Department. HipHop-Kultur ist Mainstream. US-Bürger erzählten mir, dass schon in den 60er-Jahren Jazz vom Außenministerium gefördert wurde, um der Welt hinter dem Eisernen Vorhang und im Fernen Osten zu zeigen, dass Afroamerikaner freie Menschen sind. Etwas Ähnliches passiert zurzeit mit HipHop, den ich als Teil des Krieges sehe.

Nachdem ich schon über unternehmerisches Interesse am schwarzen Körper durch den Verkauf von Sportswear und bestimmter Konsumgüter, die mit einem Vitalismus des schwarzen Körpers operieren, berichtet habe, interessiert mich heute der Kontext des Krieges, der die afroamerikanische Kultur recycelt. Beyoncé sang mit Destiny's Child nicht umsonst (*singt*) »I wanna be a soldiiiiier, a soldiiiier« und unterhielt die Truppen in Afghanistan.

Bisweilen können wir uns eine andere Art des Zusammenlebens und des Seins und eine andere Art des Liebens sehr gut vorstellen. Musik und Rausch sind Bestandteile dieser Vorstellung.

Der afrobritische Musiktheoretiker und Künstler Kodwo Eshun machte sich in seinem Buch *More Brilliant Than The Sun* für einen sonischen Afrofuturismus stark. Er sieht in ihm eine utopische Exit-Option aus den Narrativen des schwarzen Leidens, des Ghettos und der Straße. Was halten Sie von seinem Vorschlag?
Mein Problem damit ist, dass mir Afrika in diesem Entwurf fehlt. Es gibt Dinge, die in Bezug auf Afrika als Teil unserer Zukunft gesagt werden müssen. Jeder, der an seinem Computer sitzt oder das Telefon ans Ohr legt, hat ein Stück Kongo in der Hand. Es gibt Dinge, die über Afrika als Ort, an dem neo-imperiale und neo-koloniale Konflikte herrschen, gesagt werden müssen. Die US-Regierung benutzt afroamerikanische Generäle, um Afrika zu kontrollieren und den Krieg in Somalia oder in der Sahara und anderen Teilen Afrikas zu führen. Für mich ist die Zukunft Afrikas die Zukunft des Krieges. Gleichzeitig erscheint die Zukunft Afrikas jedoch wie seine Vergangenheit. Ich finde die Idee des Afrofuturismus sehr ansprechend, aber Afrika muss eine größere Rolle in dieser Spekulation spielen.

Als 1993 *The Black Atlantic* veröffentlicht wurde, sagten Sie, der Soundtrack dazu sei Soul II Souls *Keep On Movin'*. Welche Musik bewegt und begeistert Paul Gilroy 2013?
Ich höre alles vom Night-Slugs-Label. Dubstep ist jetzt tot. Ich mag Jam City. Er bringt mich zum Tanzen. Und ich höre viel von dem alten Zeug. Ich habe Curtis Mayfield 1972 in England gesehen, und dieses Konzert hat mein Leben komplett verändert. Da fällt mir ein, Mann, dass ich Sly Stone vor ungefähr zwei Jahren gesehen habe. Was für eine Tragödie! Ich finde es fast schmerzhaft. Ich liebe seine Musik. Es war so herzzerreißend zu sehen, in was für einem Zustand er war. Auf dem Konzert gab es einen Typen mit einem T-Shirt, auf dem stand: *Free Sly*! Ich muss zugeben, ich dachte genau das auch.

Neben Curtis höre ich viel Dub und Post-Bop. Am meisten Freude bereitet es mir, dem kubanischen Pianisten Gonzalo Rubalcaba zuzuhören. Er ist ein echter Modernist. Ich selbst spiele immer noch jeden Tag Gitarre. Als ich jünger war, spielte ich mit Jah Wobble, mit dem ich immer noch in Kontakt stehe.

Obwohl ich noch HipHop höre, fällt es mir immer schwerer, zeitgenössische Produktionen musikalisch oder sonisch aufregend zu finden. HipHop assimiliert die US-Kriegsmaschine. Beim Schreiben meines Buches *Darker Than Blue* habe ich mich wieder stärker für Hendrix interessiert. Ihm standen nur zwei Jobs zur Verfügung: Gitarrist oder Soldat. Mich interessieren nicht nur die Dinge, die wir in Hendrix hören, sondern auch die, die ihn gefährlich machten, als er sich wie ein Soldat gegen die Kriegsmaschine wehrte. Aber jetzt ist die Kriegsmaschine wieder zurück! *(lacht)*

PAUL GILROY
THE BLACK ATLANTIC – MODERNITY AND DOUBLE CONSCIOUSNESS
HARVARD UNIVERSITY PRESS

KANYE WEST

NEUE SKLAVEN UND SCHWARZE SKINHEADS

TEXT: Jan Wehn

Mit seinem sechsten Album Yeezus entzaubert Kanye West die Idee vom Amerikanischen Traum. Einer der größten Popstars unserer Zeit richtet seine Wut nicht mehr nur gegen die Kollegen, sondern prangert das moderne Sklaventum an, wettert gegen Materialismus und inszeniert sich als politisch ambitionierter Emporkömmling aus der Arbeiterklasse. Verstrickt sich Kanye West immer weiter in Widersprüche oder tritt er gar das Erbe von Künstlern wie Gil Scott-Heron an?

Genau einen Tag, nachdem Daft Punk aufgehört hatten, die Pop-Welt mit ihren Promo-Stunts schwindelig zu teasen und Boards Of Canada es dem Roboter-Duo gleichtaten, organisierte Kanye West seine eigene Schnitzeljagd für Journalisten und Fans. Er folgt somit einem Prinzip, welches das größte Problem der Musikindustrie in den letzten 15 Jahren zu einem Happening umfunktioniert, bei dem es zur totalen Verknappung kommt, praktisch nichts preisgegeben, der Spannungsgrad aber stets hochgehalten wird. Der klassische Musiker-Medien-Dialog ist einer direkten Kommunikation zwischen Künstler und Publikum gewichen. Das Marketing wird zur Kunstform erhoben. Im Fall von Kanye West bedeutet das: An 66 über den Erdball verteilten Orten fuhren Ende Mai mattschwarze (sic!), mit Projektoren und sehr guten Stereoanlagen ausgestattete Geländefahrzeuge vor und projizierten kurz vor Mitternacht die neue Kanye-West-Single »New Slaves« an Häuserfassaden in New York, Paris, Sydney oder Berlin.

In einer superschnelllebigen Zeit, in der alles ständig verfügbar und abrufbar ist, in der Denken, Überlegen und Merken immer unwichtiger werden, bespielt der 36-Jährige die Wände der Städte mit einer hochbrisanten, knapp dreiminütigen politischen Botschaft – das ist eine Art Guerilla-Graffito, das ob seiner kurzen Verfügbarkeit Fans, Schaulustige und Vorübergehende in konzentriertester Form zusammenbringt. Man bleibt kurz stehen, guckt zu, denkt nach, und im besten Fall nimmt man die Erinnerung an den wütenden Kanye West und seine Worte mit nach Hause.

Es soll ganz offenbar *nicht* um die Person Kanye West gehen. Nicht um den selbstverliebten Exzentriker, den genialen Musiker, den noch genialeren Künstler, nein, auch nicht um die Vater werdende Celebrity-Figur. Die Promotion zu und die gesamte Haltung hinter *Yeezus* sind die Message. Vor dem Erscheinen von *Yeezus* bestritt Kanye West nur einen medienwirksamen Auftritt. Am 19. Mai, dem Geburtstag von Malcolm X, Sprecher der Nation Of Islam und Advokat der schwarzen Bürgerrechtsbewegung der späten 1950er- und 1960er-Jahre, performte Kanye West bei *Saturday Night Live* zur besten Sendezeit vor einem Millionenpublikum die beiden Stücke »New Slaves« und »Black Skinhead«.

»Black Skinhead« erinnert zu Beginn an den wütenden Screamo von Fugazi. Vielleicht, weil das von Daft Punk koproduzierte Stück »The Beautiful People« von Marilyn Manson samplet, vielleicht, weil Kanye schon in den ersten Sekunden seine eigene Version des *primal scream* vorführte. Auf der Leinwand im Hintergrund: ein tollwütiger Kerberos, der sich im Laufe des Stücks in drei konische, schwarz eingefärbte Hüte des KKK transformierte. Dazu Drums mit der Frequenz einer Maschinenpistole und ein kahlgeschorener, in schwarzes Leder gekleideter Kanye West. Die modische Angleichung an den Songtitel »Black Skinhead«, der auf eben jene Abspaltung von der weißen Skinhead-Kultur rekurriert, die mit Reggae und Ska sympathisierte, machte deutlich: Kanye West ist jetzt einer von ihnen; der politisch ambitionierte Emporkömmling aus der Arbeiterklasse.

Genau dieser Kanye West schwang sich dann zu einem irrsinnigen Ritt durch die Geschichte des Alltagsrassismus auf. Gleich zu Beginn zitiert West das Kernstück der wohl bekanntesten Rede von Malcolm X: die bei Sartre entliehene Wendung »by any means necessary«. Er nutzt das Bild des Filmaffen King Kong, der sich, stellvertretend für Kanye West, von der weißen Mittelschicht als Gefahr angesehen und in die Enge getrieben, mit einer weißen Frau (Kim Kardashian) in ungeahnte Höhen aufschwingt oder von Fans und Paparazzi wie ein eingesperrtes Tier im Zoo beglotzt wird. Er erwähnt NBA-Star LeBron James, eine *der* afroamerikanischen Ikonen dieser Tage, dessen Wechsel von den Cleveland Cavaliers zu Miami Heat verbitterte Fans dazu veranlasste, aus Enttäuschung sein Trikot zu verbrennen, was Kanye wiederum veranlasst, Parallelen zu den rituellen Kreuzverbrennungen des Ku-Klux-Klans aufzuzeigen. Seine Botschaft ist: Auch als vermeintlicher afroamerikanischer Star ist man nicht sicher vor Rassismus. Auch die Kirche und das *cooning*, also die allzu oft von afroamerikanischen Schauspielern und Musikern dargestellte stereotype Rolle des Schwarzen in der Unterhaltungsindustrie, verurteilt West aufs Schärfste.

Mit »New Slaves« ging Kanye West noch einen Schritt weiter und spitzte das Thema Alltagsrassismus mit Verweis auf das neue, moderne Sklaventum in den privatisierten Haftanstalten zu. Das Problem sieht er im harten Durchgreifen der Drogenvollzugsbehörde DEA, das zu einer ständigen Überfüllung der Gefängnisse führt. Die Zusammenarbeit der DEA mit der CCA, einer von zwei auf den Betrieb und die Leitung von privaten Gefängnissen spezialisierten US-Firmen, hat zur Folge, dass in deren Einrichtungen unverhältnismäßig viele schwarze junge Männer für einen Stundenlohn von 25 Cent ausgebeutet werden. Im gleichen Atemzug verweist Kanye auf seine Mutter Donda, die im Amerika der 50er- und 60er-Jahre die Segregation am eigenen Leib erfahren musste, und transferiert Rassismus und Klassenunterschiede sogleich in die Gegenwart, indem er eine Brücke von afrikanischen Baumwollplantagen zu seinen, der Sklavenarbeit nicht unähnlichen Verdiensten im *High-Fashion*-Segment schlägt. Aber die moderne Versklavung betrifft nicht nur die *black community*. »New Slaves« arbeitet sich auch an der generellen Konsumbereitschaft und materialistischen

Denke unserer Zeit ab und kommt einem Befehl gleich, dieses System nicht weiter zu dulden. Kanye West hat sich selbst zum Wortführer der Gegner des modernen Sklaventums auserkoren. Von einem Popstar mit 21 Grammys erwartet man viel, aber nicht unbedingt, dass er mit zwei Stücken Musik zur besten Sendezeit sich selbst mitsamt der U-Industrie sowie große Teile der Bevölkerung Amerikas an den Pranger stellt.

Der 19. Mai war einer dieser Kanye-West-Momente. Dass Kanyes *consciousness* auch weitere, wichtigere Kreise ziehen kann als das bloße Pöbeln auf Award-Verleihungen, bewies bereits seine spontane TV-Ansprache »George Bush doesn't care about black people!« anno 2005 im Rahmen einer Spendenaktion für die Opfer des Wirbelsturms Katrina an der Seite von Mike Myers. Jene Aktion zog eine Debatte über Afroamerikaner und die weiße Oberschicht nach sich. Auch »Jesus Walks« war ein beeindruckendes Stück Musik, das die seit jeher verfeindeten Fronten von Rap und der Kirche näher zueinanderbrachte. Ein weiteres politisches Statement war schließlich »Diamonds From Sierra Leone«, in dem sich Kanye West – zunächst erschreckend uninformiert – über Blutdiamanten und Bürgerkriege in Westafrika äußerte, von dem er dann jedoch nach einer Rüge von Mentor Q-Tip gemeinsam mit Jay-Z einen Remix anfertigte, der die Situation pointierter darstellte. Das Aufzeigen von Missständen und die Rekapitulation der eigenen Geschichte ist etwas, das immer wieder in Wests Texten durchblitzte – so gesehen war »All Falls Down« aus dem Jahr 2004 bereits eine Miniatur der Themen und Thesen des *Yeezus*-Albums. Dabei geholfen, diese Anliegen auszuformulieren habe ihm vor allem Dead Prez. Wenn Kanye West also, wie unlängst geschehen, sagt: »Ich bin Dead Prez«, dann sieht er sich mit dem panafrikanische Thesen vertretenden und soziale Gerechtigkeit proklamierenden Hip-Hop-Duo genauso in einer Linie wie übrigens auch mit Spoken-Word-Ikone Gil Scott-Heron. Zuletzt legte Kanye West dessen Stück »Who Will Survive In America?« neu auf und porträtierte Amerika als das Land, in dem nicht Milch und Honig, sondern Blut und Tränen fließen.

Aus dem euphorischen Claim *Change* von Obamas erster Amtszeit wurde ein eher kraftloses *Hope*.

Unrecht hat er damit nicht. Die USA haben mit Barack Obama zwar ihren ersten schwarzen Präsidenten, aber die politische Lage hat sich seit dessen Wiederwahl 2012 nicht verbessert. Aus dem euphorischen Claim *Change* von Obamas erster Amtszeit wurde ein eher kraftloses *Hope*. Republikaner und Demokraten stehen sich verfeindet gegenüber, die Gräben zwischen beiden Lagern scheinen so tief wie noch nie zuvor. Guantanamo, das Symbol für das rechtlose Amerika, das seine Werte vergessen hat, ist immer noch nicht geschlossen worden. Der wirtschaftliche Aufschwung ist nicht gekommen. Auch wenn der von Romain Gavras inszenierte Clip zu »No Church In The Wild« von Kanyes Kollaborationsprojekt mit Jay-Z sich im Hinblick auf etwa den Tahrir-Platz bildgewaltig und erstaunlich visionär an aufständischen Massen abarbeitete, sind Kanyes Politikverständnis und die in seinen Texten vorgetragenen Anliegen eher *community*-orientiert. Auf »Made In America« vom Album *Watch The Throne*, im Rückblick wohl das wichtigste *Black-Power*-Album seit Public Enemy, positionieren sich Kanye West und Jay-Z als Vorreiter einer neuen schwarzen Elite, die in Wirtschaft, Mode und Unterhaltung mitmischt und ihren eigenen *American dream* lebt, zollen aber vor allem Martin Luther King und Malcolm X sowie deren Frauen Coretta Scott King und Betty Shabazz Respekt.

Wäre es nicht ganz wunderbar, Kanye West in einer Reihe mit all diesen Vorkämpfern schwarzer Bürgerrechte zu sehen? Bereits im Alter von zwölf Jahren widmet er Martin Luther King ein Gedicht, gut 20 Jahre später, forderte Kanye seine Fans und die Medien, ja, die gesamte Menschheit dazu auf, ihn doch bitteschön nur noch »Martin ›Louis‹ The King Jr.« zu nennen. Das dazwischengeschobene ›Louis‹ rührt vom Spitznamen »Louis Vuitton Don« her, den Kanye sich selbst dank seines Faibles für *High-Class*-Ware eben jenes Luxusunternehmens Louis Vuitton gab. Im Intro seines Albums *Graduation* vergleicht Kanye sich mit Malcolm X: »I'm like the fly Malcolm X – buy any jeans necessary«. In dieser modeaffinen Abwandlung des von ihm in »Black Skinhead« deutlich sinnvoller verwendeten Zitates schwingt, ebenso wie in der Namensänderung von Martin Luther King, eine Mischung aus Ignoranz, Überheblichkeit und Unwissenheit mit. Das lässt Zweifel an seinen ehrlichen Absichten aufkommen, worüber sich Kanye vielleicht einfach nie bewusst war.

Ähnlich respektlos erscheint nun auch seine Idee, sich als Jesus zu stilisieren. Der sich vermutlich aus Gott- und Napoleonkomplex gleichermaßen speisende, an Überheblichkeit kaum zu überbietende ursprüngliche Albumarbeitstitel *I Am God* ist nun dem Namen *Yeezus*, einem Kofferwort beziehungsweise Wortspiel aus Kanyes Spitznamen »Yeezy« und Jesus, gewichen. Neu ist die Idee nicht. Schon 2006 zierte Kanye West mit Dornenkrone und der Unterzeile »The Passion Of Kanye West« das Cover einer Ausgabe des US-*Rolling Stone* in einer Stilisierung als Gottes Sohn. Kanye Yeezus Christus West, der Sohn Gottes, die Erlöserfigur, die alle Lasten und Sünden der Menschheit auf sich nimmt und trotz aller Schicksalsschläge von den Toten aufersteht? »West was my slave name, Yeezus is my god name«, begründete Kanye West den Albumtitel. Der Sklave Kanye West also, der sein bisheriges Œuvre unter dem Joch der Plattenfirma angefertigt hat und sich nun als Yeezus dem Diktat der Musikmagnaten entzieht. Steht Kanye West also in einer Linie mit Erykah Badu, die minimale Korrekturen an ihrem Namen vornahm, um sich der vermeintlichen Sklavenkonnotierung in ihrem Stammbaum zu entledigen. Oder war hier Prince Quell der Inspiration? Im Streit um seinen von der Plattenfirma lizensierten

Vornamen schrieb Prince sich eine Zeitlang das Wort »Slave« auf die Wange. Auch Kanye firmiert, eher Rap-untypisch, unter einer verknappten Variante seines bürgerlichen Namens und will diesen vielleicht nicht mehr länger mit seinem musikalischen Werk verbunden wissen.

All diese Uneindeutigkeiten reihen sich wunderbar neben den anderen West'schen Widersprüchen ein. Auch am Schluss von »New Slaves« verrennt West sich wieder in Misogynie und Machismo. Und wie kann jemand, der vor ein paar Monaten noch mit Jay-Z goldkettenbehangen seinen Reichtum zelebrierte, der Nike-Sneaker designt, Pullover für Alexander Wang spazieren trägt, mit dem Star einer Reality-Show ein Kind bekommt und sich auch sonst nie zu schade war, seinen protzigen Lifestyle zur Schau zu stellen, nun mit antikapitalistischer Haltung Systemkritik üben und die moderne Sklaverei anprangern? Kanye West ist nicht nur das Opfer, als das er sich darstellt, er ist und war auch selbst ein Teil des Problems.

Kanye West ist nicht der neue Marvin Gaye, und *Yeezus* wird keinen direkten Einfluss auf den alltäglichen Rassismus und die Innenpolitik der USA haben, wohl aber auf die amerikanische Rap-Szene. Kanyes musikalische Relevanz ist unbestritten. Und sein wütender Vorwurf, Rap verkomme genau wie das Geschehen in Film und Fernsehen immer mehr zur modernen Minstrel-Show, ist durchaus berechtigt. Nicht nur, dass Mainstream-Rap partiell immer noch ein vor Oberflächlichkeiten und Reichtumsinsignien strotzendes Genre ist, nein, die Sinnentleertheit hinter der musikalisch anspruchslosen, gerade alles unter sich begrabenden Trap-Welle und der auf textlicher Ebene transportierten *stoopidness* der Weirdo-Rapper ist Kanye ebenfalls ein Dorn im Auge. Und auch wenn er sich selbst nie zu schade war, musikalische Trends zu adaptieren, hat er es geschafft, die Genregrenzen einer inzestuösen Szene aufzubrechen.

Trotz Gastbeiträgen von Kid Cudi oder King L: Für HipHop-Puristen ist *Yeezus*, genau wie bereits *808s & Heartbreak* oder *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, kein klassisches Rap-Album mehr. »I Am A God« wartet mit animalischen Schreien auf, »Hold My Liquor« bringt Bon Ivers Justin Vernon und Drill-Rap-Newbie Chief Keef zusammen, der französische Techno-Beau Gesaffelstein steuert ebenso Ideen bei wie Hudson Mohawke, James Blake, Skrillex oder Arca – und Daft Punk mischen nicht nur auf »Black Skinhead« mit. Auch die eigenwillig vorgetragenen, stark historisierenden Texte und Statements von Malik Yusef, welcher gemeinsam mit The-Dream, No I.D. und Rick Rubin die musikalische Leitung des Albums übernommen hat, zeigen, dass *Yeezus* einer Rückschau auf schwarze Musik gleichkommt, die selbst für Kanye Wests Verhältnisse um einiges detaillierter ausfällt als der obligatorische musikalische Transfer alter Soulstücke mithilfe von Sampletechnik. Diese Retrospektive gipfelt in dem Moment, in dem Kanye »R U Ready« von den Trap-Heroen TNGHT mit Billie Holidays »Strange Fruit« vermengt – jenem schon in »New Slaves« zitierten Schlüsselstück der Bürgerrechtsbewegung.

Während einer seiner Schimpfkanonaden der letzten Zeit betonte Kanye, er sehe sich und seine Musik nicht mehr im Radio. In der Tat ist keines der Stücke auf *Yeezus* in irgendeiner Art und Weise Airplay-affin - bestehen sie doch fast nur noch aus Drums, Bass und der minmalistischen Melodie eines Synthesizers. Wenn man so will, ist *Yeezus* der komplette Gegenentwurf zu Wests Debütalbum *The College Dropout* und den Nachfolgeralben, die stellenweise mit opulenten Orchesterarrangements ganz in der Tradition von Quincy Jones standen, während *Yeezus* vielmehr als eine Verbeugung vor Chicago House und seinen Spielarten zu verstehen ist. Und doch ergibt das Album an dieser Stelle von Wests Karriere durchaus Sinn. Nach dem unbedarften Debüt (*The College Dropout*), der musikalischen Findungsphase (*Late Registration*), dem Jet-Set-Pop (*Graduation*), dem Verarbeiten des Verlustes von Partnerin und Mutter und der Erschaffung des ersten *Black-new-wave*-Albums (*808s & Heartbreak*), dem Einblick in seinen depressiven Künstlerkopf (*My Beautiful Dark Twisted Fantasy*) und schließlich dem »Wir sind jetzt auch hier obwohl wir tausende Jahre später gestartet sind«-Album mit Jay-Z (*Watch The Throne*). Das sind summa summarum zehn Jahre Karriere mit allen Höhen, Tiefen, Fehltritten, Skandalen, Überheblichkeiten, in denen Kanye West uns stets an dem teilhaben ließ, was in ihm vorging. Ein moderner Martin Luther King ist West weiß Gott nicht – aber er hat das Potenzial zum Wortführer. Wären da nicht das eigene Ego, über das er bisweilen stolpert, und die Blitzlichter der Paparazzi, die ihn ständig blenden.

In einem Interview mit der *New York Times* referierte Kanye unlängst über seinen Einfluss auf die Popkultur. »Ich denke, Kanye West wird eine ähnliche Bedeutung wie Steve Jobs haben. Ich bin ohne Zweifel der Steve des Internets, der Städte, der Mode, der Kultur. Auf lange Sicht gesehen. Als Steve von uns gegangen ist, hat es sich so angefühlt, wie nach Biggies Tod, als Jay-Z endlich Jay-Z sein konnte.« Er sei mit jedem wichtigen Album der vergangenen vier Jahre verknüpft, habe mit den wichtigsten Künstlern der letzten zehn Jahre zusammengearbeitet und sehe sich in einer Linie mit Walt Disney, Henry Ford, Howard Hughes, Nicolas Ghesquière, Anna Wintour oder David Stern. Es sei seine Verantwortung, Grenzen zu versetzen. »Ich werde der Chef einer millionenschweren Firma sein. Weil ich die Antworten habe. Ich verstehe die Kultur. Ich bin ihr Nukleus.«

In »New Slaves« heißt es: »There is leaders and there is followers«. Ob Kanye West der Anführer sein wird, bleibt abzuwarten. Er ist sprunghaft, launisch, heuchlerisch, unüberlegt, impulsiv, geschichtlich ungenau, trägt das Herz auf der Zunge und denkt Sachen nicht zu Ende. Das kann man unangenehm, peinlich und überzogen finden. Oder aber man erkennt dieses impulsive Handeln als ehrlich und menschlich im ureigentlichen Sinne an. Und wenn einer der de facto bestverkaufenden und meistbeachteten schwarzen Künstler der Jetztzeit den Mut besitzt, seinen ganzen geballten Ärger hinauszuschreien, dann bewegt er in diesem Moment nicht viel und riskiert sogar ein paar überhebliche Lacher. Aber vielleicht steht er eines Tages auch in einer Linie mit Figuren wie Gil Scott-Heron, Marvin Gaye, Fela Kuti, Tupac Shakur oder Bob Marley – nicht nur als Musiker, sondern auch als historisch relevante Persönlichkeit.

Songtextkritik

TEXT: Sonja Eismann

Synthese durch Clash, so geht die Monáesche Dialektik: Was könnte man sich Schöneres vorstellen als ein Aufeinandertreffen der kühlen Queen aller Androidinnen und der erdigen Queen aller Mystikerinnen, die gemeinsam die Übernahme der Weltherrschaft beschließen? Der Kontrast der hier geniestreichhaft zusammenspannenden Janelle Monáe und Erykah Badu transportiert dabei nur auf einer Ebene, was in diesem *living museum* bezüglich der geheimnisvollen Operation »Q.U.E.E.N., a musical weapons program in the 21st century« auf allen Etagen gleichzeitig abläuft. Geschichte und Zukunft, Armut und Aristokratie, Technologie und *booty*, Schwarz und Weiß streben auseinander und kommen dann doch, unter neuer Vorherrinnenschaft, wieder in eins.

Im Gegensatz zu ihren mächtigen Vorläuferinnen ist bei Monaé, die ihren edlen schwarz-weißen Tuxedo stets wie eine minimalistische Uniform trägt, um sich dem Arbeitsuniform-Look ihrer malochenden Mutter und Großmutter anzunähern, die afrofuturistische Zukunft ein eher dystopischer Ort. Hier rettet nicht das *mothership*, sondern im Video zu »Q.U.E.E.N.« werden rebellische Droids »frozen in suspended animation« ausgestellt, während Wissenschaftlerinnen deren »freedom movements« verfolgen.

Damit die Afrozukunft befreiend wirken kann, muss der Vergangenheit überall unterwegs anerkennend zugenickt werden; ob das nun die ägyptische Queen Nefertiti ist, die Badu immer wieder mit ihren Turbanen zitiert hatte, die Underground-Railway-Ikone Harriet Tubman oder ein kleiner Ausschnitt aus dem Katalog schwarzer libertinärer Musikstile und -gesten: den Shade-werfenden Voguers, »Le Freak«, der ganz chic sein *freaking* Becken an einem Popo reibt, oder der Twerkerin, die ihre Hüften vor- und zurückpumpt. Das Gehirn steckt im Booty, der hier mehrfach kodiert ist als (Be-) Sitz der *blackness*, der Weiblichkeit, der Sexualität, des Körpertanzes und natürlich der Wahrheit – womit die rassistische Festschreibung auf all die genannten Eigenschaften durch die selbstbewusste Reklamation im Eigensinne einfach aufgelöst wird.

Und so wird in der vierten und letzten Strophe von »Q.U.E.E.N.« im schön aufrührerischen Deklamationsstil der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung Tacheles geredet: Nehmt mir meine *wings* weg, die sowohl Flügel als auch die in der ersten Strophe erwähnten *chicken wings* sein können (identitätsstiftendes *black soulfood* statt weißer Marie-Antoinette'scher Kuchen), doch ich werde weiter in Richtung Hoffnung fliegen: *hope* statt *dope* für schwarze Kids, B.O. statt O.G. Und ganz zum Schluss noch die Warnung an alle »electric ladies«: Wollt ihr als elektrische Schafe den vermaledeiten Weg der *Bladerunner*'schen Replikantinnen gehen oder Predigten für das Gute abhalten? Die Antwort ist klar. Lang lebe die Queen of Schwarz und Weiß, *then and now*!

[VERSE 4]

Yeah
Yeah, let's flip it
I don't think they understand what I'm trying to say

I asked a question like this
Are we a lost generation of our people?
Add us to equations but they'll never make us equal.
She who writes the movie owns the script and the sequel.
So why ain't the stealing of my rights made illegal?
They keep us underground working hard for the greedy,
But when it's time pay they turn around and call us needy.
My crown too heavy like the Queen Nefertiti
Gimme back my pyramid, I'm trying to free Kansas City.

Mixing masterminds like your name Bernie Grundman.
Well I'mma keep leading like a young Harriet Tubman
You can take my wings but I'm still goin' fly
And even when you edit me the booty don't lie
Yeah keep singing, I'mma keep writing songs
I'm tired of Marvin asking me,
What's Going On?
March to the streets 'cuz I'm willing and I'm able
Categorize me, I defy every label
And while you're selling dope, we're gonna keep selling hope
We rising up now, you gotta deal you gotta cope
Will you be electric sheep?
Electric ladies, will you sleep?
Or will you preach?

»Q.U.E.E.N.«
Janelle Monáe feat. Erykah Badu

JULIUS EASTMAN

DER GRENZGÄNGER

Er steht exemplarisch für die These, dass schwarze Musiker in den USA wenig zu lachen haben, wenn sie sich nicht weißen Erwartungen fügen: Julius Eastman, ein afroamerikanischer Komponist Neuer Musik im New York der 70er-Jahre, war ein Getriebener. Ein Transgressiver, ein *mad king*, der in schwarzem Leder und Ketten über dem Nachtreich seines eigenen Lebens thronte. Aus heutiger Sicht ist der zu Unrecht Vergessene eine tragische Figur.

TEXT: Tim Tetzner FOTOS: Chris Rusiniak

Julius Eastmans Leben unterlag keiner Narration und keinem Masterplan, hinterließ wenig Spuren und ist nirgendwo aufgezeichnet worden. Eine Biografie ohne Biografierung, pre-Datencloud. Geboren 1940 in Ithaca, NY, studierte Eastman ab 1954 Piano und Komposition am Curtis Institute und graduierte dort 1966 mit Auszeichnung. Warum er die klassische Musik wählte, bleibt unklar. Sein jüngerer Bruder Gerry wurde Gitarrist im Count Basie Orchestra, die Familie war nicht besonders wohlhabend oder kulturell vorgeprägt. Trotzdem verfügte Eastman über ausreichend Talent, um 1970 als Bariton und Pianist in Peter Maxwell Davies' *Eight Songs For A Mad King* in Aspen seine ersten großen Erfolge zu feiern.

Eastman wurde Assistant Professor of Music an der SUNY Buffalo, übernahm die Leitung der Brooklyn Philharmonic's Community Series. Nonesuch, eines der zu dieser Zeit wohl etabliertesten Klassik/Neue-Musik-Häuser, veröffentlichte *Eight Songs For A Mad King* mit Eastman als Vokalist in prominentester Position. 1975 lud John Cage Eastman als Performer zu seinen Instruction-Piece *Song Books* ein. Die Performance endete im Eklat, Cage war außer sich – hierzu später mehr.

1975 lud John Cage Eastman als Performer zu dessen Instruction-Piece *Song Books* ein. Die Performance endete im Eklat.

Generell erscheint Eastmans Biografie heute als die eines zerschellten Lebens voller Talent, dessen Fragmente sich bestenfalls forensisch rekonstruieren lassen. Mit den Abweichungen und Ungenauigkeiten, die dieser Methode innewohnen. Doch dazu müsste sich erstmal jemand finden, der aus diesem Debris etwas Größeres zu rekonstruieren bereit wäre. Mary Jane Leach, New Yorker Komponistin, hat nach Eastmans Tod 1990 einen Teil dieser Arbeit übernommen. Leach durchforstete Archive, sammelte ein und trug zusammen. Aus ihrer Recherche ist in über zehn Jahren der einzige regulär erhältliche Tonträger Julius Eastmans hervorgegangen: *Unjust Malaise*, eine 3-CD-Box, erschienen beim New Yorker Label New World Records.

Im Gespräch mit Mary Jane Leach fällt auf, wie bedacht sie zwischen Fakt und Vermutung unterscheidet. Leach ist zwar nach Eastman geboren, verbrachte aber mit ihm die späten 70er-Jahre in New Yorks vitaler Downtown-Szene. Ihre persönlichen Erinnerungen sind ebenso plastisch, wie ihre Zuordnungen präzise. In ihren Beschreibungen überwiegt immer wieder Eastmans Charisma über dessen Handeln. Eine Beobachtung, der sich auch der Komponist Phill Niblock in einem späteren Gespräch anschließen wird. Trotzdem: Eastmans künstlerische Integrität steht außer Frage.

Leach weist explizit darauf hin, Eastmans Leben »vor lauter rückblickender Authentifizierung nicht überromantisieren« zu wollen. Nach dem Gespräch schickt sie noch eine E-Mail, in der sie schreibt, romantisch sei an diesem prekären Leben sehr wenig gewesen. Und obwohl es in unserem Gespräch auch immer wieder um die Ökonomisierung geht, stellt sich zu keinem Zeitpunkt die Frage nach dem Wert des nackten, prekären Lebens. Unausgesprochenerweise wissen wir wohl beide, dass es mehr sein muss, als die 39,90 Dollar, die *Unjust Malaise* bei Amazon kostet.

NIGGER NIGGER NIGGER NIGGER (PATTI SMITH)*

Doch welchen Handlungsspielraum hatte Eastman zu seiner Zeit als homosexueller Afroamerikaner an den Schnittstellen der Neuen/Experimentellen Musik eigentlich? Wir erinnern uns: Ende der 60er-Jahre war das farbige Identifikationsmoment Jazz gerade auf ein Minimum seines Innovationspotenzials heruntergekocht. Jazz hatte seine Subversivität und Emanzipationsanliegen gegen einen sicheren Platz in der gesellschaftlichen Unterhaltungsmatrix eingetauscht. Ein Transfer der – rückblickend – unumgänglich zu sein schien im großen Spiel um die kulturelle Akzeptanz der schwarzen Minderheit in den USA.

Natürlich gab es Ansätze, die beschriebene Matrix an der einen oder anderen Stelle aufzubrechen: Anthony Braxton, The Art Ensemble Of Chicago, The Revolutionary Ensemble, Henry Threadgill, die AACM, Pharoah Sanders – allesamt Musiker und Komponisten afroamerikanischer Herkunft, die versuchten, über das Spiel mit der Improvisation dem Jazz zu neuem Terrain zu verhelfen. Doch es half alles nichts: Zur vollständigen Erneuerung hatte der Free Jazz zu deterritorialisieren, sich auf den Weg nach Europa zu begeben. Erst dort, von seinen afroamerikanischen Einschreibungen losgelöst, gelang es ihm, sich in der Improvisierten Musik zu rekonstituieren und neue Traditionslinien auszubilden.

Einer ähnlichen, jedoch umgekehrt gelagerten, Transferleistung unterlag die frühe New York School Of Music. Ließ sich im ideologischen Inneren dieser um Wolpe, Feldman und Wolff lose skizzierten Gruppe eine ausgeprägte Reziprozität zum Erneuerungsdrang der europäischen Nachkriegsmoderne, den Darmstädter Ferienkursen, dem Zweifel der Frankfurter Schule und zum Adorno'schen Unbehagen lokalisieren, so formulierte sich deren ästhetisches Framework unmissverständlich als Set explizit politischer Bedingungen. Und als radikal kulturmarxistische Absage an eben jenen besagten US-Mainstream.

An seinem hehren Eigenanspruch scheiterte der Serialismus jedoch auf ganzer Linie: Zwar ließ sich aus seinem strengen Regelwerk unkompliziert der weitaus leichter geflochtene Minimalismus als nächstes, kulturökonomisch verwertbares Musiksystem herausdestillieren, die endgültige Befreiung von seinem implizit bürgerlichen Wertesystem und dessen eurozentristischer (also weißer) höfischer Imprägnierung gelang ihm allerdings nicht so ohne Weiteres. Doch auch hier steckt im Scheitern zumindest der Wille zur Tatze.

Ein Zerrissener, ein zu Unrecht Vergessener: Julius Eastman spielt seine *Piano Pieces I-IV*, 1968
(Foto: Music Library, University at Buffalo)

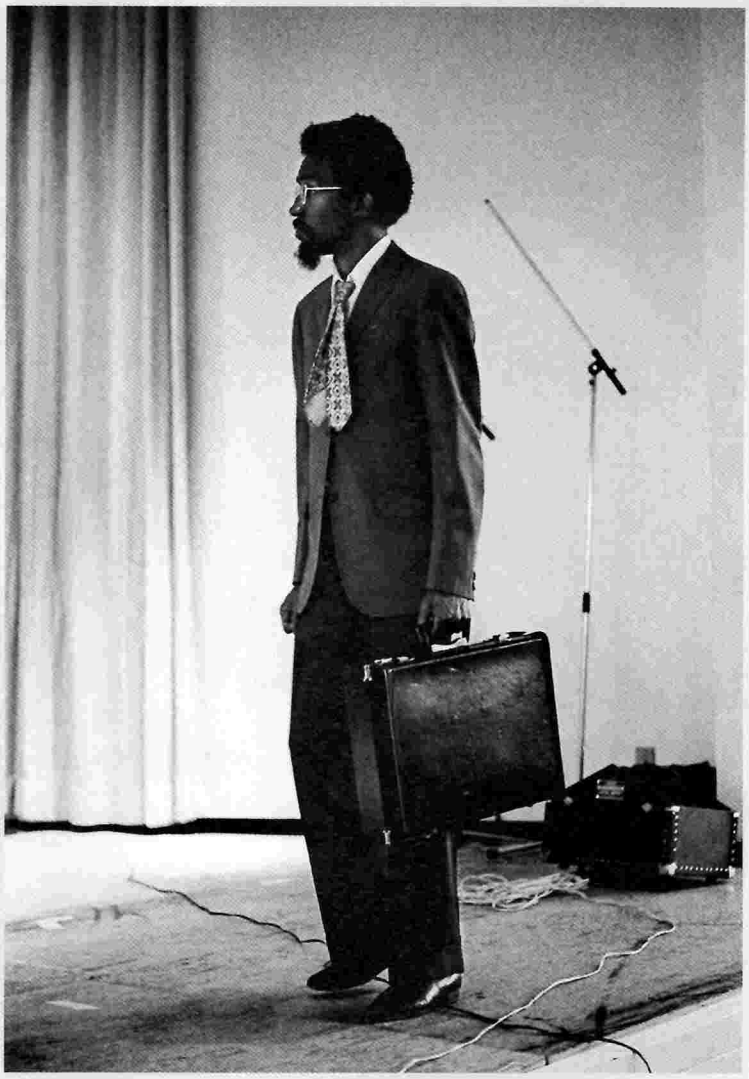
Wie viel Spielraum blieb also am Rande dieses wildwuchernden Spannungsfeldes kultureller Identitätstransfers überhaupt für einen explizit afroamerikanischen Betrachtungswinkel Neuer Musik? Hätte ein schwarzer Philip Glass in der hegemonialen Brandung einer WASP-dominierten (und auf Klassen- und Rassentrennung optimierten) Mittelklassekultur eine gesellschaftlich relevante Gegenposition längerfristig überhaupt innehaben können? Und was wäre die Konsequenz daraus gewesen? Eine Aufhebung des transatlantischen Transferkomplexes? Ein schwarzes Afro-Kraftwerk? Wäre Techno dann etwa – vor Hip-Hop – der schwarze Primärsoundtrack geworden?

Auf einen Graphen übertragen, geraten Möglichkeit und Potenzialität in einen schlingernden Exponentialverlauf, dessen Auflösung zum Glück unvorhersehbar bleiben wird: Eastman ist kein schwarzer Musikprophet geworden und wird sich auch – retrophänomen-musikgeschichtsschreibungstechnisch – nicht mehr zu einem solchen umformulieren lassen. Und das ist, wie Mary Jane Leach anmerkt, gelinde gesagt »auch alles andere als bedauerlich«.

DIE PHANTASMAGORIE DES KÖRPERS ALS FREE JAZZ

Als *Kommunikation unter Anwesenden* erklärte der deutsche Soziologe Dirk Baecker den Free Jazz einmal, und genau diese physische Anwesenheit steht im Zentrum von Eastmans feingewobenem System sozialer Strukturen (pre-Internet wohlgemerkt). Denn nur von dort konnte Eastman als interkommunikativ dominierendes Subjekt die Phantasmagorie des eigenen Körpers als Widerstand gegen das ideologisierte Leben verteidigen. Herausgeschrieben

Eastmans Kompositionen sind monochromatische Verdichtungen, emotional dringlich und pathetisch wie eine *queer* dahin sinkende Titanic.



Das Unbehagen des Nie-Ankommens: Julius Eastman Mitte der 70er-Jahre in Buffalo, New York

aus dem Gedächtnisspeicher seines Körpers, man könnte sagen wie das Kraftfeld einer Blackbox, die sich durch jeden weiteren Absturz neu modifiziert.

Bedauerlicherweise ist von Eastman keinerlei Korrespondenz überliefert, die über weiteres Aufschluss geben könnte. Kein Briefverkehr, kein feingeistig-flirrender Austausch, wie ihn die Kunst-Avantgarden seit Jahrhunderten mit Gleichgesinnten auf anderen Kontinenten praktizierten. Anti-Dada also, pure Kontingenz, reine Präsenz des Körpers. Eastmans Körper, lokal vernetzt, und trotzdem unglaublich fragil und absolut verletzlich.

Doch als Performer gab es Eastman in ganz unterschiedlichen Intensitäten: Eine der wohl bekanntesten Anekdoten erzählt vom June In Buffalo Festival 1975. Auf Einladung von John Cage performt Eastman dort dessen Instruction-Piece *Song Books*. Der Performer wird angewiesen, zu einem Thema seiner Wahl zu lecturen. Eastman entscheidet sich für das Thema Liebesökonomie und entkleidet – als Teil der Performance – seinen damaligen Lover vor dem Publikum komplett. Cage ist über diese Groteske *outrageous*, außer sich, und zitiert am nächsten Tag Petr Kotik, den Leiter der Akademie, zu sich. Nicht ganz ohne Twist: Cage war zu diesem Zeitpunkt weder geoutet, noch schien er es in absehbarer Zeit vorgehabt zu haben. Unmittelbare Konsequenzen hat dieser Zwischenfall für Eastman wohl nicht gehabt. Allerdings hat man Cage und Eastman danach auch nicht mehr zusammen gesehen.

MONOCHROMATISCHE VERDICHTUNGEN

Eastmans wenige erhaltene Kompositionen (siehe *Unjust Malaise)* sind monochromatische Verdichtungen, emotional dringlich und pathetisch wie eine *queer* dahin sinkende Titanic. Manchmal scheint es, als hätte Eastman Schwärme ausgesetzt und sofort wieder das Interesse an ihnen verloren. Seine Kompositionen mäandern, hadern und zaudern und überraschen am meisten dadurch, dass sie irgendwann doch ein Ende finden. Blues kann hier ohne Weiteres als approximativer Wert der Annäherung eines emotionalen Krisenzustandes gesetzt werden (nicht aber als kategorische Größe). Und wer den Witz mit dem schwarzen Philip Glass vorhin nicht ganz verstanden hat, möge jetzt noch einmal in sich gehen.

Eastman synthetisiert in seiner Musik das Unbehagen des Nie-Ankommens der Seriellen Musik mit der Hoffnung des Minimalismus, die Ruinen der Moderne endlich von ihrem Zweifel befreit zu haben. Ein Pakt, dessen Synthese er als *Organic Music* bezeichnete und deren visuelle Übersetzung sich in wunderbaren, grafischen Scores einfand. Deren vage Anweisungen wiederum atmeten den weisen Geist John Cages: Dessen *Chance Operations*, eine dem fernöstlichen I Ging entlehnte Kompositionsmethodik, versuchte die Intention des Performers durch Unvorhersehbarkeit zu sublimieren und dessen Ego durch eine dem Universum zugewandte Offenheit zu ersetzen.

Alles andere als vage I-Ging-Transzendenz waren hingegen die Titel von Eastmans Stücken: »Gay Guerilla«, »Evil Nigger«, »If You're So Smart, Why Aren't You Rich?«, schrie es aus Eastman heraus. Ein Schelm, der vermutet, dass Eastman nach besagtem Cage-Disput doch etwas vom Pfade seines inneren Friedens abgekommen sein könnte.

»I WANNA SEE ALL MY FRIENDS GO BANG«

Ein Ort intrinsischen Friedens und systematischer Hypersimulation war jedoch David Mancusos Loft: Von 1975 an in Soho beheimatet, behauptete Disco sich dort als Paralleluniversum im Paralleluniversum, verschachtelt, verborgen und vom Mainstream – und bis zu unserem Interview sogar von Phill Niblock – unbemerkt. Ein Ort, an dem extrem gut aussehende Männer, Pülverchen und Fluide zusammenflossen und der stets frisches Obst und das beste Soundsystem der Stadt zu bieten hatte. Ein Ort also, der für die Projektion der Gegenwart als Discokugel wie geschaffen war. Und dort lebte sie, die abtrünnigste Idee von Disco, wie sie nur aus einer marginalisiert afro-hispanischen *gay community* hatte entstehen können, deren utopistische Konstitution schon eine Dekade zuvor im Fillmore East verfasst worden war.

Eastman freundete sich dort mit Arthur Russell an und wurde kurz darauf Mitglied in dessen Disco-Ensemble Dinosaur L. Während dieses noch regelmäßig vor sitzendem Avantgardepublikum im Downtown-Club The Kitchen auftrat, schlug »#5(GoBang)« wie eine Bombe in der New Yorker Disco-Szene ein. Eastmans wenig metaphorische Aufforderung zum Gruppensex, »I wanna see all my friends go bang«, traf überraschenderweise jedermanns Nerv. Doch während Francois Kevorkians Remix später die internationalen Dancefloors zwischen Studio 54 und Hacienda bediente, wurde Eastman zum ersten Mal obdachlos.

Ein möglicher Grund: Mary Jane Leach und Phill Niblock bezweifeln, dass Eastmans zu Lebzeiten für *#5(GoBang)* jemals Tantiemen gesehen hat. Und Tim Lawrence erzählt in seiner Arthur-Russell-Biografie, wie Eastman bei der Live-Präsentation der Hit-Single in der Paradise Garage bereits durch einen *more handsome boy* ersetzt worden war. Disco war eben schon immer ein fieses Business, sobald die Feier vorbei war.

ENDE / FIN

In den 80ern trat Eastman immer seltener auf. Er rutschte ab, gesundheitlich, mental, ökonomisch. Seit Anfang des Jahrzehnts war Eastman mit HIV infiziert. Immer stärker auftretende Persönlichkeitsstörungen kamen erschwerend hinzu. Das alte Netzwerk war zunehmend machtlos, Eastmans Spur verlor sich in der Obdachlosigkeit. Eine Krankenversicherung gab es natürlich nicht, nur das *homeless shelter* mit seiner rigiden Vorschriftspolitik. 1990 schließlich verstarb Julius Eastman in Buffalo nach einem Kreislaufkollaps. Es dauerte sieben Monate, bis die Nachricht in New York angekommen war.

War Julius Eastman also ein weiteres freies Radikal, das im Prozess seiner eigenen Revolution von eben jener zersetzt wurde, eventuell weil er sich zu weit über seine eigenen Traditionslinien hinweg zu bewegen wagte? Frantz Fanon hätte es 1952 nicht passender umschreiben können: »Wie schmerzhaft es für mich auch ist, diese Tatsache zu akzeptieren: Für den schwarzen Mann gibt es nur ein Schicksal – und das ist weiß.«

* Im Interview erinnert sich Mary Jane Leach, dass Eastman wohl den Chorus von Patti Smiths »Rock'n'Roll Nigger« mit seiner repetitiven, phrasenhaften Wiederholung als kompositorische Grundlage für seine *Nigger-Trilogy* verwandte.

JACE CLAYTON
THE JULIUS EASTMAN MEMORY DEPOT
NEW AMSTERDAM

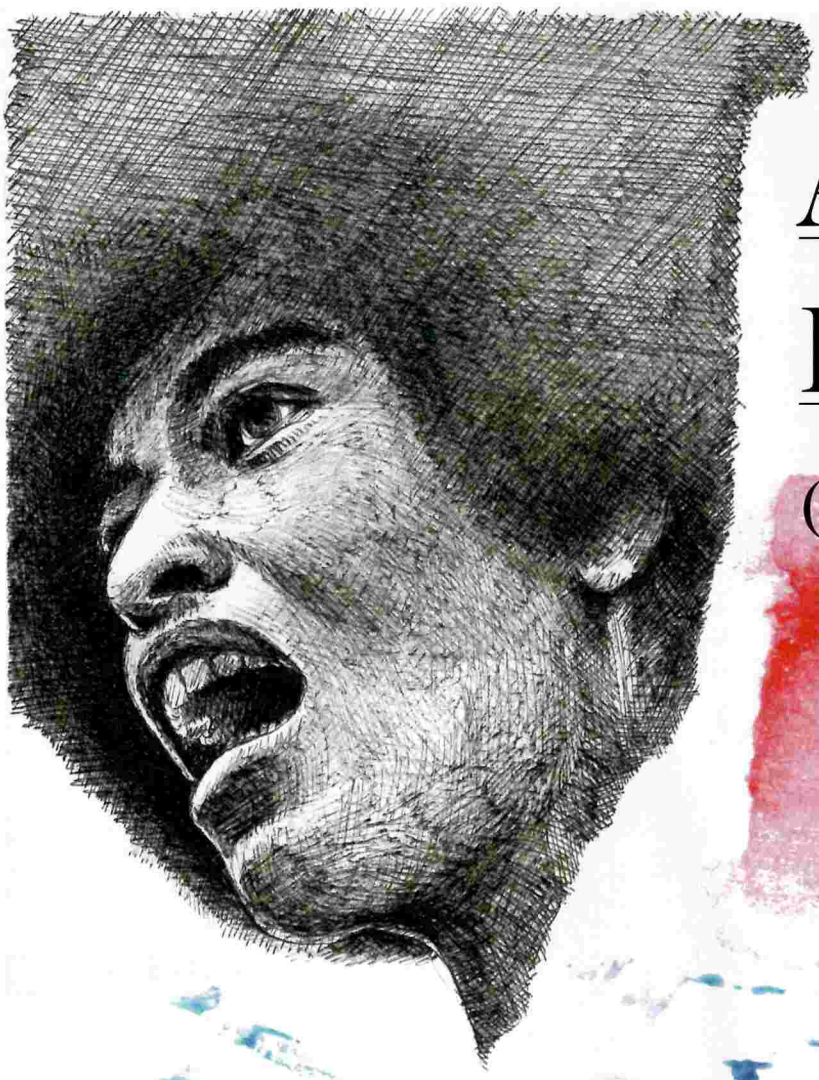
TIM LAWRENCE
HOLD ON TO YOUR DREAMS – ARTHUR RUSSELL AND THE DOWNTOWN MUSIC SCENE, 1973 – 1992
DURHAM AND LONDON: DUKE UNIVERSITY PRESS, 2009

ELECTRONIC BEATS
RADIO APP
Mix of the day!
ELECTRONICBEATS.NET

LISTEN TO EXCLUSIVELY COMPILED DJ MIXES & EB LIVE CUTS ON YOUR MOBILE DEVICE.

Available on the App Store

electronic beats



ANGELA DAVIS

(*26. Januar 1944)

BOBBY SEALE

(*22. Oktober 1936)

Angela Davis und Bobby Seale sind zwei fast vergessene Ikonen der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Sie war die Angeklagte in einem der größten Justizskandale der USA, er gründete die Black Panther Party. Zwei Menschen, die viel zu erzählen haben. *Right on, let's go!*

»All power to all people«

TEXT: Tino Hanekamp ILLUSTRATION: Patrick Klose

Oder auch nicht. Eigentlich sollte an dieser Stelle Angela Davis reden, wie in der vorigen Ausgabe Paul Watson. Nur leider hat Professor Davis keine Zeit, schreibt ihre Assistentin. Und dann schreibt sie gar nichts mehr. Ein Dutzend verzweifelter E-Mails, aber keine Antwort aus Berkeley, wo Frau Davis lehrt, wenn sie nicht gerade durch die Welt tourt, um Vorträge zu halten und sich für die Rechte politischer Gefangener und die Abschaffung der Todesstrafe einzusetzen. SPEX *who, what, why*? Jetzt hat der Kolumnenkasper natürlich ein Problem und möchte bitte entlassen werden. Ist ja ohnehin alles die reine Verzweiflung hier. Ursprünglich sollte mittels dieser Kolumne nämlich aufgezeigt werden, wie die Probleme der Menschheit – zack, zack! – zu lösen sind, und natürlich hat das nicht geklappt. So einfach ist das eben nicht. Außerdem ist der Kolumnenkasper zu dumm. Deswegen gibt es unter dem Deckel »Dissidenten« Kurzbiografien von Menschen, die mehr drauf hatten als der Kolumnenkasper, und über allem schwebt die bange Frage: Wo bitte liegt denn im Blick zurück das Weiter? Oder anders: Soll man nicht besser, anstatt über Dissidenten zu reden, selbst einer sein? Schuld, Scham, Selbsthass – und Angela Yvonne Davis schweigt.

Geboren wurde sie in Birmingham, einer Stadt in Alabama, von ihren schwarzen Bewohnern nur »Bombingham« genannt. Zwischen 1957 und 1963 brannten hier 50 Ku-Klux-Klan-Kreuze, in den Vororten legten weiße Männer Bomben, lynchten oder erschossen ihnen verhasste Schwarze und wurden von weißen Jurys freigesprochen. Als im Mai 1963 tausende schwarze Schulkinder gegen die Rassentrennung demonstrierten, ließ der Polizeichef sie verhaften und mit Hunden jagen – zwei Monate vor Martin Luther Kings berühmter Rede.

Zu dieser Zeit studiert Angela Davis in Paris, Frankfurt am Main und Ost-Berlin. 1967 promoviert sie bei Marcuse in den USA und erhält, im Sommer 1969, eine Assistenzprofessur an der Universität von Los Angeles; als Frau, Schwarze, Feministin und – wie sich bald darauf herausstellt – Kommunistin! Das ist zu viel. Ronald Reagan, damals Gouverneur Kaliforniens, lässt sie entlassen, ein Gericht sagt, Nein, so geht das nicht, Davis darf weiter machen, wird mit dem Tode bedroht, kauft sich eine Waffe und wird Mitglied der Black Panther Party. Ihre aufrührerischen Reden, ihre Systemkritik, ihre glamouröse Erscheinung und ihre schneidende Intelligenz machen sie für die einen zur Gallionsfigur, für die anderen zur Volksfeindin, und natürlich sind die Anderen in der Überzahl und haben die Macht. Dann das Ding: Im August versucht Jonathan Jackson seinen Bruder und Angelas Freund George mit einer Geiselnahme im Gerichtssaal aus dem Gefängnis zu befreien (*File under*: Soledad Brothers – unglaubliche Geschichte, schreiendes Unrecht), was furchtbar misslingt, und eine der Waffen ist auf Frau Davis zugelassen. Das FBI setzt sie auf die Liste der zehn gefährlichsten Verbrecher der USA. Sie wird angeklagt wegen »Unterstützung des Terrorismus«, es droht die Todesstrafe. Und es folgt: einer der größten Justizskandale der USA, eine weltweite Unterstützerkampagne und nach zwei Jahren der Freispruch. Die Volksfeindin ist nun vollends zur Ikone geworden. John Lennon und die Rolling Stones widmen ihr Lieder, die sozialistischen Länder reichen sie herum wie eine Trophäe, und das Konterfei dieser stolzen, mutigen Frau mit dem mächtigen Afro ist für ein paar Jahre so Pop wie das von Che Guevara.

Weil Angela Davis schweigt, dachte ich: Versuchen wir's doch mal bei Bobby Seale! Der gründete 1966 zusammen mit Huey Newton die Black Panther Party, hatte vor ein paar Jahren eine Kochsendung mit dem schönen Slogan »Even Revolutionaries Have To Eat« und sammelt derzeit Geld für einen Film über sein Leben.

1961, er war 25, schmiss Seale seinen Job bei der Armee und trat der Afro-American Association (AAA) bei, einer Organisation, die sich mit friedlichen Mitteln für die Rechte der Afroamerikaner einzusetzen versuchte. Doch nach dem Massaker an der Universität von Mississippi, den Morden an den Freedom Riders, Medgar Evers und unzähligen anderen wirkte der Pazifismus der AAA wie eine Kollaboration mit dem Feind. Allein bei den Unruhen nach der Ermordung von Malcolm X im Jahr 1965 wurden mehr als 300 Schwarze von Polizisten und Soldaten getötet. Die Gründung der quasi paramilitärischen Black Panther Party war die durch schiere Not geborene Reaktion – ein Akt der Selbsterhaltung mittels Selbstverteidigung. In einem Zehn-Punkte-Programm forderten Newton, Seale und ihre Mitstreiter nichts mehr als das Ende der Unterdrückung, ein menschenwürdigeres Dasein und gleiche Rechte für alle, oder, wie Bobby sagte: »All power to *all* people.« Dann wurde Martin Luther King erschossen, und die Sache geriet vollends außer Kontrolle.

Er wurde mehrfach verhaftet. Nach den von den Yippies initiierten Protesten in Chicago (siehe SPEX N°341) war er einer der acht Hauptangeklagten. Weil er den Richter als »Schwein, Faschisten und Rassisten« beschimpfte, wurde er im Gerichtssaal geknebelt und an einen Stuhl gefesselt – ein Bild, das um die Welt ging. Seine weißen Mitangeklagten sprach man frei, Seale wanderte für vier Jahre in den Knast. Auch nach seiner Entlassung steckte er ständig in Schwierigkeiten, wurde des Mordes bezichtigt, zerstritt sich mit Newton und arbeitet seit den 90er-Jahren, soweit ich weiß, als Redner, Lehrer, Showman und Vorsitzender einer Non-Profit-Organisation.

Es gibt so viel, über das zu reden wäre, aber auf meine E-Mail antwortete Bobby Seale: »Hallo Tino Hanekamp. Ja, ich möchte mich für dein Magazin interviewen lassen, aber dafür soll mir dein Magazin via PayPal, sagen wir, Eintausend (1.000) Dollar überweisen für meinen Film. Es wäre großartig, wenn ihr das tun könntet! Lass uns einen Termin für das Interview festlegen. Danke, Bobby Seale.« Ich habe ihm daraufhin mit allergrößter Herzlichkeit erklärt, dass das nicht ginge, dass dieses auch mich nur beschämend gering entlohnende Magazin das Geld nicht habe und ein derartiges Verfahren wegen des journalistischen Ethos nicht üblich sei, dass aber die SPEX-Leser sicher eifrig spenden würden, wenn, bitte, bitte – usw. usf.

Bobby Seale hat sich nie wieder gemeldet, und ich schaffe jetzt diese Kolumne ab und dann mich.

Literatur

Verschiedene Herausgeber
Angela Davis (Laika-Verlag)
Angela Y. Davis
Eine Gesellschaft ohne Gefängnisse? – Der gefängnisindustrielle Komplex der USA (Schwarzerfreitag)
Bobby Seale
Wir fordern Freiheit. Der Kampf der Black Panther. (Fischer)
Bobby Seale
Barbeque'n with Bobby (Ten Speed Press)

In SPEX N° 347 (sehr unwahrscheinlich)
Nicholas Nickleby

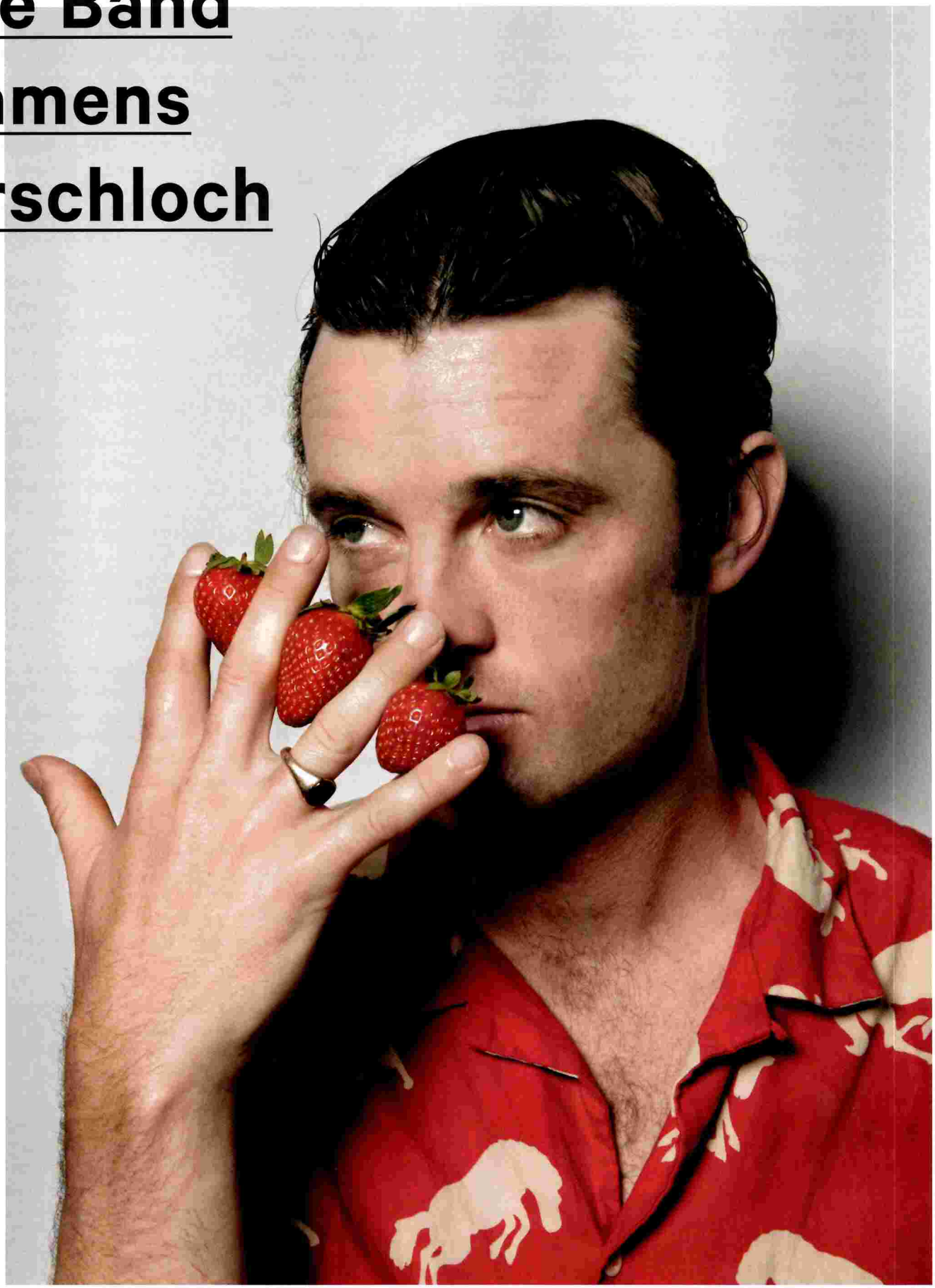
Franz Ferdinand

Injizierten ihren neuen Songs das richtige Maß an Sommerfrische: Alex Kapranos & Nick McCarthy von Franz Ferdinand

Alex Kapranos und Nick McCarthy über Beerdigungen, Hühnerfüße, Hedonismus, Nationalismus, buddhistische Botschaften, schottische Dystopien und das neue Album ihrer Band – *Right Thoughts. Right Words. Right Action.*

TEXT: Anne Waak FOTOS: Erik Weiss

Die Band namens Arschloch



Als sie 2004 mit ihrem selbstbetitelten Debüt den Art-School-Rock moderner Prägung erfanden, galten die aus Glasgow stammenden Franz Ferdinand als die coolste Band unter der Sonne. Sie machten die unangestrengteste Gitarrenmusik aller britischen Sensationsbands dieser Zeit und wirkten nebenbei in ihren schmalen Hosen, feinen Lederschuhen und kleinen Jacken stilbildend für die Männermode. Nun erscheint mit Right Thoughts. Right Words. Right Action ihr viertes Album, dessen enorme Spritzigkeit und Frische die etwas müden Disco-Eskapaden des Vorgängers vergessen lassen.

Beim spätmorgendlichen Gesprächstermin mit SPEX in einem Berliner Hotel treffen sich Alex Kapranos und Nick McCarthy zum ersten Mal an diesem Tag. Bis dahin hatten die beiden getrennt voneinander Interviews gegeben, nur so können sie der zahlreichen Begehrlichkeiten von *Bild.de* bis *Radio Energy* Herr werden. Vermutlich stand auch ein Termin mit *Landlust* auf dem Plan – zu Kapranos' Hobbys zählt nämlich das Gärtnern. Der Sänger der Band trägt ein schwarzes Polohemd mit Pinguinlogo und demonstrativ unstylishe braune Schuhe, McCarthy sieht mit Gel-Tolle, Hemd und Schlaghose aus wie ein Indie-Elvis. Was aber auch nicht von seiner unfassbaren Ähnlichkeit mit Agent Cooper ablenken kann, dem traumwandlerischen Ermittler in *Twin Peaks*. Bestens gelaunt sind beide, das Interview oszilliert zwischen großer Quatschmacherei und ernsthafter Auseinandersetzung mit den Phänomenen unserer Zeit. Willkommen zum literarisch-politischen Buchclub mit Franz Ferdinand.

»Ich kenne eine Menge Leute, die mit 21 ganz ruhig und gesetzt geworden sind und darüber sehr froh sind. Und ich wünsche ihnen viel Glück damit. «

Alex Kapranos

Hallo Franz Ferdinand! Erzählen Sie doch mal kurz, was in den letzten vier Jahren bei Ihnen los war.

Alex Kapranos: Nach *Tonight* sind wir zwei Jahre getourt, dann war schon wieder 2011. Danach mussten wir erstmal unsere Gehirne ausleeren ...

Nick McCarthy: ... und wieder füllen.

AK: Genau! Mit Sachen. Nick und ich haben verschiedene musikalische Projekte verfolgt, haben ein paar Bands produziert. In meinem Fall war das die Londoner Band Citizens! Das war in meinem Black-Pudding-Studio in Schottland, Nick ...

NMC: Hihi.

AK: ... hat in seinem Sausage-Studio in London gearbeitet.

NMC: Ja, ja, genau. Der schlechteste Sound, den man in London bekommen kann.

AK: Mit diesem Album haben wir es ein bisschen anders gemacht als sonst: Wir haben die Songs in einzelnen Abschnitten aufgenommen und gemischt, immer nur zwei, drei Stücke. Und von vorn. Das war ziemlich erfrischend. Wenn du zu viel Zeit im Studio verbringst, kann sich das schnell klaustrophobisch anfühlen. Das Album ist also viel mehr eine Zusammenstellung von EPs. Ein Best-of nie veröffentlichter EPs!

NMC: Ja. Jajaja.

Auf dem letzten Album ging es ums Ausgehen, um Hedonismus und Ausschweifung. Sie sind mittlerweile alle um die 40, ein paar von Ihnen sind verheiratet und Familienväter. Wird es da nicht zunehmend schwierig, vom drogenlustigen Herumpeitschen in den Clubs zu singen?

(*beide*): Keinesfalls! Neinneinnein.

AK: Es ist nicht so, dass wir nicht mehr ausgehen würden. Aber normalerweise hat man das Bedürfnis, sich in selbstzerstörerischen Ausschweifungen zu ergehen, nur dann, wenn man damit einen Mangel kompensieren möchte, den man an anderer Stelle im Leben spürt. Das ist eine wellenartige Bewegung und wahrscheinlich ist das bei mir momentan nicht der Fall. Ich kenne eine Menge Leute, die mit 21 ganz ruhig und gesetzt geworden sind und darüber sehr froh sind. Und ich wünsche ihnen viel Glück damit.

Sie touren immer sehr viel. Und zwar nicht nur, wenn ein neues Album herausgekommen ist, sondern ständig. Sie müssen bis zum heutigen Tag tausende Konzerte geben haben.

AK: Oh ja, besonders letztes Jahr haben wir sehr viel gespielt. Es gibt das große Touren und dann gibt es diese andere Sorte von Gigs in winzigen Clubs in Glasgow, dem Mono oder Nice'n'Sleazy, die uns genauso wichtig sind und viel Spaß machen. Das machen wir immer, wenn wir neue Songs haben. Ich glaube, das bedeutet, dass unsere Band lebendig ist.

Mr. Kapranos, aus dem Touren resultierte indirekt auch Ihr 2006 erschienenes Buch *Sound Bites. Eating on Tour with Franz Ferdinand*. Seitdem gelten Sie als Foodie, also als jemand, der überdurchschnittlich gern gut isst. Mittlerweile scheint so gut wie jeder darüber zu bloggen, was er isst.

AK: Es ist nicht mal mehr ein Trend. Es ist ein Witz. *(lacht)* Aber ich glaube im Übrigen nicht, dass ich Essen mehr liebe als irgendjemand anders. Und ich wollte damals auch nicht darüber schreiben. Ich habe lediglich ein literarisches Mittel gesucht, um über die Situationen schreiben zu können, in denen ich mich ständig wiederfand. Ich brauchte eine Konstante, ich hätte mich genauso gut auch für Flughäfen oder Tankstellen entscheiden können. Ich muss nun mal jeden Tag essen, also nahm ich das.

Ich habe neulich das erste Mal Hühnerfüße probiert, in China war das. Sehr knorpelige Angelegenheit.

AK: Der Trick ist: Man muss die Haut vom Knorpel saugen.

Aha!

AK: Ich habe früher an der Volkshochschule in Glasgow unterrichtet. Einer meiner Kurse bestand darin, älteren chinesischen Mitbürgern beizubringen, wie man mit Computern umgeht. Irgendwann nahmen sie mich mit in eines dieser Restaurant, in das ausschließlich Chinesen gehen, und bestellten Hühnerfüße. Ich habe schon Schlechteres gegessen.

»Es gibt keine Musterlösungen, sondern lediglich eine Einstellung: Die richtige Absicht führt zur richtigen Rede führt zum richtigen Handeln.«

Alex Kapranos

Sind Sie in China eigentlich erfolgreich?
AK: Ich glaube schon. Eine Freundin von mir ist Modedesignerin und hat eine Zeitlang in Peking gelebt. Als sie dann in London eine Modenschau organisierte, buchte sie ausschließlich chinesische Models, abgesehen von Miriam (*seiner Freundin, die gerade ihren Abschluss an der Londoner Goldsmiths University macht, Anm. d. A.*). Alle hatten Franz-Ferdinand-Songs auf ihren Smartphones. Das hat mich wirklich sehr verlegen gemacht.
NMC: Ach, wirklich? Wir sollten unbedingt mal in China spielen.

In Deutschland liebt man Sie auch sehr.
AK: Ich glaube, die Leute finden uns ganz okay. Man scheint uns jedenfalls hier immer mit einer sehr freundlichen Wärme zu empfangen.

Haben Sie eine Erklärung dafür? An »*Schampus und Lachsfisch*« oder der Bauhaus-Ästhetik ihrer Albumcover allein kann es ja nicht liegen.
NMC: Es muss der Bandname sein!
AK: Nick ist ja hier aufgewachsen.
NMC: Na ja, in Süddeutschland. Das zählt nicht so richtig.
AK: Aber auch der Rest der Band ist ziemlich – wie sagt man? – Deutschland-affin?
NMC: Teutonistisch? Teutonophil?
AK: Wir lieben ja auch deutsche Musik. Neue Deutsche Welle, Krauttrock und so. Das hatte alles einen großen Einfluss auf unseren Sound.
NMC: Pauls Schlagzeug ist auch sehr diszipliniert, er ist einer vom Typ Otto-Motor. Keine Ahnung, ob das irgendetwas miteinander zu tun hat. Ich würde sagen, es handelt sich bei der Beziehung zwischen uns und Deutschland um gegenseitige Wertschätzung.
AK: Wir lieben die deutsche Kunstszene.
NMC: In unseren Anfängen als Band in den frühen 2000er-Jahren, als wir ein altes Glasgower Art-deco-Kaufhaus besetzten und darin das Chateau gründeten, kam das zu großen Teilen davon, dass wir sahen, was zu der Zeit Aufregendes in Berlin los war. In Glasgow gab es all diese leerstehenden Häuser und wir dachten: Damit müssten wir doch etwas anfangen! Wir liefen herum, zeigten auf Häuser und sagten: Was ist denn mit dem da? Das kam ganz klar daher, dass wir vorher Zeit in Berlin verbracht hatten. In einer sehr idealisierten, ausschnitthaften Version Deutschlands.

Wo wir über Schottland und die Kunst reden: Ich habe Ihnen ein Buch des aus Paisley stammenden Musikers und Schriftstellers Momus mitgebracht. Es heißt *The Book of Scotlands*.
AK: Momus kenne ich, aber von dem Buch habe ich noch nie gehört. Mal schauen.

Es geht darum, dass jede Lüge eine Parallelwelt erschafft, in der die Lüge dann wahr ist.
AK: Das ist cool. »Das Schottland, das den Sieg über seinen Feind erringt – die Sonne. Kostümdesign von Kasimir Malewitsch«. »Das Schottland, das im Rhythmus von *The Rite Of Spring* pulsiert«.
NMC: Das klingt fantastisch.
AK: »Das buddhistische Schottland«.

Gutes Stichwort. Lassen Sie uns über das neue Album sprechen.
AK: Ah, Sie meinen den Titel? Sie sind die Erste, die herausgefunden hat, woher er stammt. Wir waren gerade für ein paar Tage in Frankreich, wo alle ständig zu uns sagten: »*Right Thoughts. Right Words. Right Action*? Das ist doch eine politische Botschaft.« Nein, ist es nicht. Es handelt sich um die Bastardversion einer sehr einfachen buddhistischen Weisheit.

Könnten Sie das ein wenig ausführen?
AK: Die Zeile bezieht sich auf den »Edlen achtfachen Pfad«, ein Element der buddhistischen Lehre. Es geht um eine bestimmte Lebenseinstellung. Alles fing mit dem Song »Right Action« an, der jetzt das Eröffnungsstück unseres Albums ist. Also, eigentlich fing alles mit einer Postkarte an, die ich irgendwann mal auf dem Flohmarkt gefunden hatte und auf die jemand geschrieben hatte: »Komm nach Hause. Fast alles ist so gut wie verziehen.« Was für eine schöne Situation! Da sind zwei Charaktere, die in einer bestimmten Beziehung zueinander stehen und nichts von dem, was zwischen ihnen steht, ist vollkommen eindeutig. Und so ist das mit fast jeder Situation im Leben: Jedes unserer Gefühle wird von einem anderen Gefühl bedingt – nichts ist jemals eindeutig. Aus diesem Wissen heraus, aus dieser leicht missgetönten Stimmung, aus diesen einander kontrastierenden Gefühlen haben wir versucht, Musik zu machen. Die Sache ist die: Es gibt keine Musterlösungen, sondern lediglich eine Einstellung: Die richtige Absicht führt zur richtigen Rede führt zum richtigen Handeln.

»Ich mag diesen Gedanken: Wir haben es dermaßen verkackt, dass wir auch gleich alles zerstören können.«

Nick McCarthy

Eine andere Referenz ist der 1981 erschienenen dystopische Roman *Lanark* des 1934 geborenen schottischen Schriftstellers Alasdair Gray, richtig?
NMC: Na ja, ich weiß nicht so recht.
AK: Doch, doch. Auf der real erscheinenden Erzählebene des Buches leidet der Protagonist an einem schlimmen Ekzem. Auf der fantastischen Erzählebene wird daraus die Krankheit Dragonhide, ihm wachsen Schuppen wie bei einem Drachen. Die Hautkrankheit wird zum Synonym für die Schutzschicht, die wir uns alle zulegen, um uns vor emotionalen Verletzungen zu schützen. Ich habe das Buch mit 19 gelesen und es hat mir sehr viel bedeutet, weil ich mich darin wiederfand. Ich glaube nach wie vor, dass wir nur über wirkliche Stärke verfügen, wenn wir die Schutzschichten ablegen und uns in unserer Verletzlichkeit wohlfühlen. Und viele der neuen Songs handeln genau davon: verletzlich zu sein, aber okay damit zu sein.
NMC: Das Buch ist großartig. Wirklich gut.

Es hört sich sehr vielversprechend an.
NMC: Alasdair malt auch. Meine Nachbarin, eine verrückte alte Malerin, ist mit ihm befreundet. Meine Frau hat ihr in unserer Wohnung eine Ausstellung gewidmet und Alasdair Gray kam vorbei, um sie sich anzuschauen und eine kleine Rede zu halten. Er ist so lustig! Zum Totlachen.
AK: Gleichzeitig ist er politisch sehr aktiv, vor allem in der Debatte um die Unabhängigkeit Schottlands. Er hat ein Pamphlet geschrieben mit dem Titel »Warum Schottland eine freie Nation sein sollte« oder so etwas in der Richtung. Als ich das las, war ich in dieser Frage sehr ambivalent. Aber seine in aller kühlen Zurückgenommenheit formulierten Argumente für die Unabhängigkeit empfand ich als vernünftig und logisch. Das ganze Thema ist eher heikel, weil Nationalismus bekanntlich großen Schaden anrichten kann. Aber Gray ist ein sehr ruhiger und aufgeräumter Nationalist, was ja leider unter seinesgleichen eher selten vorkommt.

Wo wir gerade über Nationalismen sprechen: In genau einem Jahr ist es ein Jahrhundert her, dass Ihr Namenspatron, der österreichische Erzherzog Franz Ferdinand, ermordet wurde und damit der Erste Weltkrieg begann.
AK: Wobei ich hier noch mal sagen möchte, dass wir den Namen nicht gewählt haben, weil wir Franz Ferdinand so sehr lieben. Er war ein ganz schönes Arschloch. Was uns vielmehr ansprach, war, dass seine Ermordung ein ausschlaggebendes Ereignis war.
NMC: Vielleicht sollten wir uns The Assassination Of Franz Ferdinand nennen.
AK: Oder nur The Assassination.

Oder einfach: Assassination?
AK: Entscheidend war: Mit seiner Ermordung wurde vom einen auf den anderen Tag alles anders – katastrophal anders. Das war der Beginn des 20. Jahrhunderts. Und für mich steckt da das Ziel einer jeden Band drin oder mehr noch, eines jeden Künstlers: Du solltest versuchen, einen Moment herzustellen, nach dem nichts mehr so ist, wie es vorher war. Aber nur sehr wenige gelangen auch wirklich an diesen Punkt.

Nick, da Sie ja Deutsch sprechen haben Sie vielleicht Florian Illies' *1913 – Der Sommer des Jahrhunderts* gelesen?
AK: (*salbungsvoll*): 1913! Als Großbritannien noch groß war!
NMC: Ich kenne das Buch nicht, nein.

Es geht darin um Künstler, Schriftsteller und Geistesgrößen wie Franz Kafka, Sigmund Freud und Else Lasker-Schüler und was sie in diesem letzten Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges getan und mutmaßlich gedacht haben. Es liegt die Ahnung einer nahenden Katastrophe in der Luft. Was ist Ihr Gefühl an diesem speziellen Punkt in der Geschichte, an dem wir uns heute befinden – im Sommer des Jahres 2013?

AK: Mit jagt die gegenwärtige weltpolitische Situation ein wenig Angst ein. Besonders die in Südeuropa. Meine Großeltern stammen aus Griechenland, wo derzeit diese rechte Partei mit dem Namen Goldene Morgenröte an gruseliger Bedeutung gewinnt. Niemals hätte ich damit gerechnet, dass so etwas zu meinen Lebzeiten passieren würde.

Waren Sie in letzter Zeit in Griechenland?
AK: Das letzte Mal war ich im Januar da. Und auch wenn ich nichts von der Partei selbst sah, war an jeder Ecke ersichtlich, wie es dazu kommen konnte, dass sie so groß werden konnte: die ökonomische Malaise, die daraus resultierende Armut und Menschen, die Antworten auf ihre Fragen suchen und sie in extremen Glaubenssystemen finden. Das ist beängstigend. Gleichzeitig bin ich ein Anhänger dieser Theorie, nach der jedes Zeitalter ein wenig furchteinflößend ist.
NMC: Darauf setze ich auch.
AK: Wenn wir uns jetzt im Jahr 1963 befänden und diese Diskussion führten, hätten wir Aussicht auf unsere Auslöschung durch Nuklearwaffen – die ja nebenbei bemerkt in veränderter Ausprägung bis heute existiert. Das lässt sich für jedes Zeitalter seit dem Beginn der Menschheit durchdeklinieren. Gab es jemals eine Zeit, in der echter Optimismus herrschte?

Nick McCarthy, was denken Sie?
NMC: Ich glaube, alles bricht zusammen. *(lacht)* Nicht im politischen Sinne, sondern, was das Wetter angeht. Ich habe Angst deswegen, bin aber auch ziemlich aufgeregt. Ich mag diesen Gedanken: Wir haben es dermaßen verkackt, dass wir auch gleich alles zerstören können.
AK: Lasst uns den Weltuntergang genießen!

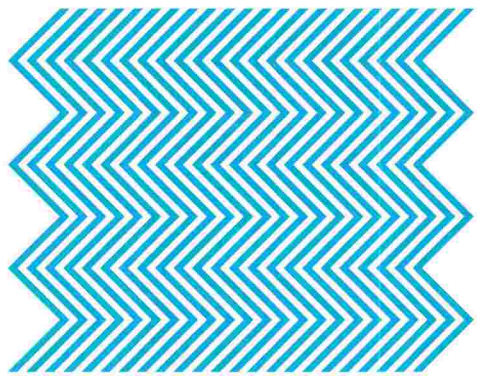
Happy Armageddon! Lassen Sie uns doch über den, wie ich finde, gelungensten Song des neuen Albums sprechen, »Stand On The Horizon«.
NMC: Das ist auch einer meiner Lieblingssongs. Er ist so optimistisch.

Was ich mich gefragt habe, war, was der Chor da im Hintergrund singt.
AK: Oh, das heißt »The North Sea sings«.

Das ist beruhigend. Weil ich nämlich immer höre: »The Nazi sings ...« Was ja gut zu dem passen würde, worüber wir gerade sprachen. Die goldene Morgenröte am Horizont ...
(*beide*): Oh, nein! Nein!
NMC: Das ist aber ziemlich düster!

Entschuldigung! Das Album endet immerhin mit einer Beerdigung.
AK: Stimmt auch wieder. »Goodbye Lovers And Friends« handelt davon, dass alle versammelt herumstehen und du, während du in einem Loch in der Erde verschwindest, jeden Einzelnen von ihnen ansprichst. Ich habe diesen Song geschrieben, nachdem ich einen Artikel über die Beerdigung des ehemaligen französischen Präsidenten François Mitterand gelesen hatte. Da waren all diese Staatsmänner, seine ganze Familie, seine Kinder, seine Frau und seine Liebhaberin – seine Liebhaberinnen! Alle auf einem Fleck. Ich dachte: Wow, solange du lebst, wird diese Situation, in der du alle auf einmal vor dir hast, nicht eintreffen. Ich überlegte mir also, was ich zu sagen hätte, und das ist, was dabei herauskam: Bitte spielt keine Popmusik zu meiner Beerdigung. Bitte verzichtet auf Blumen. Im Grunde soll es heißen: Bitte seid nicht sentimental. Ich denke nämlich, dass Sentimentalität oftmals die guten Seiten der Wirklichkeit abschwächt. Die Leute vergessen die Dinge, die wirklich gut waren und bilden sich stattdessen Dinge ein, die angeblich noch besser waren.
NMC: Bitte schreibt mir keine Tugenden zu, die ich in Wahrheit nie besessen habe.
AK: Genau so ist es.

FRANZ FERDINAND
RIGHT THOUGHTS. RIGHT WORDS. RIGHT ACTION.
DOMINO



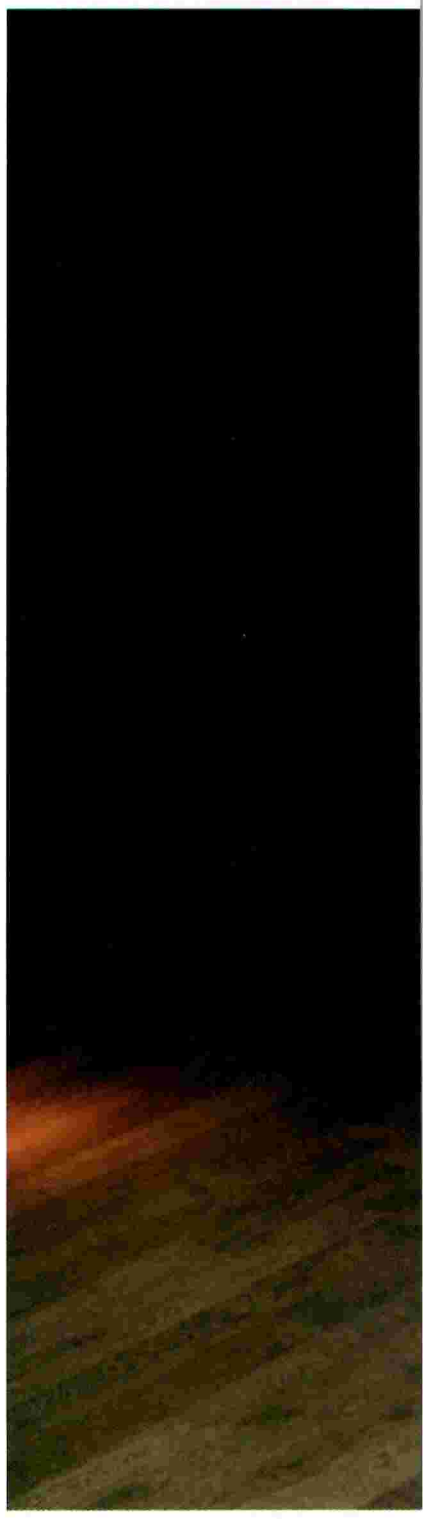
x2

Alben wie Field Of Reeds erinnern daran, dass vielleicht doch nicht alles Pop ist. These New Puritans aus Southend-On-Sea vollziehen auf ihrer dritten Platte eine Kurskorrektur, mit der sie die althergebrachten Funktionsweisen einer Rockband in Frage stellen. Kopf der Gruppe ist Jack Barnett, ein verbissener Kontrollfreak, der sich als Mischung aus Frontmann und Foltermeister begreift. Ein Gespräch mit ihm zeigt: Auch ruhige, rocklose Songs können eine Kampfansage kommunizieren.

TEXT: Daniel Gerhardt FOTO: Christoph Mack

These New Puritans

Gegen die Kinder



Ende Mai befinden sich These New Puritans in der Probezeit. Ihr drittes Album *Field Of Reeds* ist bereits seit einem halben Jahr fertig, jetzt arbeitet die Band an den Live-Versionen der neuen Stücke, die in wenigen Wochen Premiere feiern sollen. Der ursprüngliche Plan sieht einen SPEX-Besuch der Proben vor, die in einem Studio im Londoner Osten stattfinden. Daraus allerdings wird nichts, These New Puritans müssen am Tag der Verabredung einen kurzfristigen Termin bei der US-Botschaft am anderen Ende der Stadt wahrnehmen. Das Treffen mit der Band findet deshalb im Büro ihrer Plattenfirma statt, etwa auf halber Strecke zwischen Botschaft und Studio. Hier beantwortet Sänger, Multiinstrumentalist und Songschreiber Jack Barnett eine Stunde lang Fragen, unterstützt von seinem Schlagzeug spielenden Zwillingsbruder George. Bassist Thomas Hein liegt im Nebenzimmer und schwänzt das Interview für ein Nickerchen. These New Puritans sehen aus, als könnte ihnen ein halber Tag Pause vom Studio nicht schaden.

»Wir haben seit zwei Wochen nicht mehr ausgeschlafen«, sagt Jack mit Blick auf die Proben. Ihren bisherigen Verlauf beschreibt er als problematisch. Schon in die Live-Umsetzung ihres letzten Albums *Hidden* hatten These New Puritans viel Energie, Zeit und Geld gesteckt. Jack arrangierte seine Lieder um und führte sich selbst in die Geheimnisse der Notation ein. Er wollte den zwölf Holz- und Blechbläsern und zwei Perkussionisten, mit denen seine Band auf der Bühne stand, möglichst genaue Anweisungen geben. André de Ridder, ein Grenzgänger zwischen Vivaldis *Vier Jahreszeiten* und Damon Albarns Opernfantasien, dirigierte das Ganze. Für die

Thomas Hein, George und Jack Barnett (v.l.): Finden Sie das Model!

ersten *Field-Of-Reeds*-Konzerte haben These New Puritans nur vier Zusatzmusiker verpflichtet. Einfacher macht das die Arbeit nicht. »Wir haben wirklich talentierte Leute gefunden«, sagt Jack, »aber sie kriegen noch nicht das hin, was mir vorschwebt. Es gibt allerdings auch nur wenig Musik, die schwieriger zu spielen ist als meine. Zumindest außerhalb der Klassik.«

Wenn Jack Barnett solche Sätze sagt, regt sich kein Muskel zu viel in seinem schmalen, bleichen Gesicht. Das offenbar unantastbare Selbstbewusstsein des 24-Jährigen ist die prägnanteste Eigenschaft von These New Puritans, es hat sie in fünf Jahren zu drei grundverschiedenen, zunehmend ambitionierten und Indierock-abgewandten Alben getrieben. 2008 steht das Debüt *Beat Pyramid* noch im Austausch mit vergleichbaren Bands wie Foals und Bloc Party. Synkopierte Gang-Of-Four-Gitarren, parolenhafte Texte, aufgebrachter Sprechgesang, viele Leerstellen für die Remixer. Die Platte klingt wie ein spät eingereichter, immerhin eigenwillig formulierter Beitrag zum Post-Punk-Revival der Zeit. Auf die nächsten Schritte von These New Puritans bereitet wenig an ihr vor.

Für *Hidden* erweitert die Band ihre Palette im Jahr 2010 um Waldhorn und Fagott, sie engagiert einen Kinderchor, schlägt auf mannshohe Taiko-Trommeln ein und filtert diese neuen Errungenschaften durch Produktionsparameter, die in Dancehall und Dub-step üblich sind. Songs wie *We Want War* und *Attack Music* weisen nicht nur mit ihren Titeln auf anstehendes Unheil voraus, die angespannte Stimmung des Vorgängers kippt ins Angriffslustige. Jack und Produzent Graham Sutton nehmen den Klang von frisch gewetzten Messern auf, sie zerschlagen mit Crackern beklebte Wassermelonen, um das Geräusch eines zerberstenden Menschenschädels zu simulieren. Die Rezensionen sind euphorisch, einige haben mehr mit der Kriegsberichterstattung von *embedded journalists* als mit Texten über Musik zu tun. Der Gedanke, dass These New Puritans auf *Hidden* einer Stimmung nachspüren, die sich im Sommer 2011 durch nächtelange Ausschreitungen in London und anderen englischen Großstädten entlädt, geht Jack allerdings zu weit. Er beschreibt sich als persönlich motivierten Musiker. Was um ihn herum passiert, ist für seine Songs nicht relevant.

»Alles klingt jedenfalls nach David Guetta oder diesem Rothaarigen, der aussieht wie ein Straßenmusiker.«

Trotzdem: Auf *Hidden* liegt etwas in der Luft, und drei Jahre danach ist das Auffälligste an *Field Of Reeds* zunächst, dass es nicht mehr da ist. Das ist erstaunlich, denn nie zuvor gab es so viel Betrieb auf einem Album von These New Puritans. Solobeiträge kommen von beinahe jedem denkbaren Blasinstrument, Dirigent de Ridder kehrt zurück, um ein 13-köpfiges Ensemble zu leiten. Außerdem behält die Band liebgewonnene Schrullen der *Hidden*-Produktion bei: Einmal mehr beweisen sie ihr Talent dafür, die Kindlichkeit aus dem Gesang eines Kinderchors herauszulöschen, im Studio zerschmeißen sie so lange Fensterscheiben, bis ihnen der daraus resultierende Klang gefällt. Ein ganzer Arbeitstag wird darauf verwendet, den Flügelschlag eines Wüstenbussards aufzunehmen. Bandintern sind solche Ausflüge umstritten. George Barnett fürchtet sich davor, dass man These New Puritans für »die prätentiösen Arschlöcher mit dem Vogel auf der Platte« halten könnte. Die Entscheidungen trifft letztlich sein Bruder, der vorgibt, keine Zeit für solche Sorgen zu haben. Ihm geht es nicht darum, die eigene Seltsamkeit herauszustellen. Er will einfach kein Sample verwenden, das auch auf der Platte eines anderen Musikers auftauchen könnte.

Tatsächlich lässt sich der Vorwurf der Effekthascherei gegenüber *Field Of Reeds* nicht aufrechterhalten. These New Puritans haben eine in sich gekehrte Platte aufgenommen, ohne Refrains, Ausbrüche oder Gitarren. Jacks mitunter präpariertes Klavier- und Orgelspiel steuert die überwiegend langen Songs. Als Sänger blickt er erstmals hinter einer Doppeldeckung aus kryptischen Texten und befehlshaberischem Tonfall hervor, die seine Vocals auf den Vorgängeralben geprägt hatte. Die Schlaginstrumente sind mehrere Nummern kleiner und weniger gewittrig. Wichtigster Einfluss auf die Bläser-Arrangements war das kontemplative Miles-Davis-Album *Sketches Of Spain*. Teile von *Field Of Reeds* erinnern außerdem an die Pop-Entsagungen, mit denen Talk Talk ab *Spirit Of Eden* ihren Kurs korrigierten. An Jacks Einschätzung der Platte gibt es aber auch nicht viel zu rütteln: »Ich denke, sie ist mit nichts da draußen zu vergleichen. Um *Field Of Reeds* zu realisieren, mussten wir unsere eigene Art der Albumaufnahmen erfinden.«

Dazu gehören nicht nur die oben erwähnten Soundexperimente, sondern auch strenge Regeln. Es gibt keine am Computer nachbearbeiteten Sounds, keine improvisierten Momente und keine Freiheiten für Band und Ensemble. Jack hat *Field Of Reeds* vor der Studiozeit vollständig durchkomponiert und -arrangiert. Diesen Arbeitsschritt bezeichnet er als »den Moment des Ausdrucks«. Danach geht es nur noch um präzise Umsetzung, den »Moment der Folter«. Die Musiker, die an den Aufnahmen beteiligt sind, spielen vom Blatt, in einem besonders schwierigen Fall bis zum 76. Take. »Ich mag Songs mit Richtungswechseln«, sagt Jack, »Songs, die in einer Welt beginnen und plötzlich in einer ganz anderen auftauchen.« Ein paradoxes Verhältnis zwischen dieser Vorliebe und seiner Vorgehensweise erkennt er nicht. »Unberechenbarkeit lässt sich nicht in Jam-Sessions erarbeiten. Man muss sie sich vorher genau überlegen. Wenn ich Rockbands höre, die einfach ihre Songs einspielen und dann noch ein Streicherquartett obendrauf klatschen, dreht sich mir der Magen um.«

In einem Interview mit dem *Guardian* hat Jack Barnett mal gesagt, dass er sich über jeden Musiker freue, der eine Gitarre umgeschnallt habe – einer weniger, der das Gleiche tue wie er. Bei einem vielseitig informierten und talentierten Künstler wie ihm überrascht es, dass ihn die Herangehensweisen anderer Bands immer wieder zu beeinflussen scheinen. Selbst wenn er sich nur abguckt, wie er es *nicht* machen will. Aus dieser Haltung heraus wurde auch der ursprüngliche Plan für das dritte Album von These New Puritans geboren und verworfen. Jack wollte »Disney-Popsongs« schreiben, nicht mehr selbst singen und sich komplett hinter seine Musik zurückziehen. »In den Jahren nach der Timbaland-Dominanz wurde Pop noch mal spannend«, findet er. »Es gab wieder interessante

Rhythmen, Texturen und Produktionsweisen. Heute ist davon nicht mehr viel übrig. Alles klingt nach David Guetta oder diesem Rothaarigen, der aussieht wie ein Straßenmusiker.«

Jack meint den englischen Erfolgs-Folkie Ed Sheeran. Er entscheidet schließlich, sich nicht mit solcher Konkurrenz messen oder Teil aktueller Strömungen sein zu wollen, die immer mehr Bands mit Indierock-Hintergrund an R'n'B und HipHop heranführen. »Ich halte nichts von der Aussage, dass am Ende des Tages ohnehin alles Popmusik sei. Jeder behauptet heute, von Beyoncé oder Rihanna beeinflusst zu sein. Aber müssen wir wirklich alle so tun, als seien wir noch mal kleine Kinder?« Also nimmt *Field Of Reeds* als Album der distinguierten Einflüsse Form an: Gastbeiträge von Basso Profondo Adrian Peacock und der portugiesischen Jazz-Sängerin Elisa Rodrigues, klassische Musik des 20. Jahrhunderts, Miles Davis' Third-Stream-Phase, das Ensemble, der Bussard, die Fensterscheiben. Wie umfassend These New Puritans alles abstreifen, was sie bisher ausgezeichnet hat, ist mutig.

Jack Barnett lebt derzeit noch von Plattenvertrag zu Plattenvertrag. Erwartungsgemäß verschwendet er dennoch keinen Gedanken daran, was ein drittes Album wie *Field Of Reeds* – immerhin Nachfolger einer ehemaligen *NME*-Platte-des-Jahres – für die Zukunftsaussichten von These New Puritans bedeuten könnte. Im Gespräch betont Jack mehrmals seine Unabhängigkeit, er erwähnt den Vertrauensvorschuss des Labels, das *Field Of Reeds* als Katze im Sack kaufte, und kann doch nicht auf eine Kampfansage an die Leute verzichten, die lieber einen *Hidden*-Nachfolger mit erkennbarer Artverwandtschaft gehört hätten. »Ich will nicht länger vorgeben, der Sänger einer Rockband zu sein. Ich will nicht ironisch oder retro sein, nur weil alle anderen das gerade gut finden.«

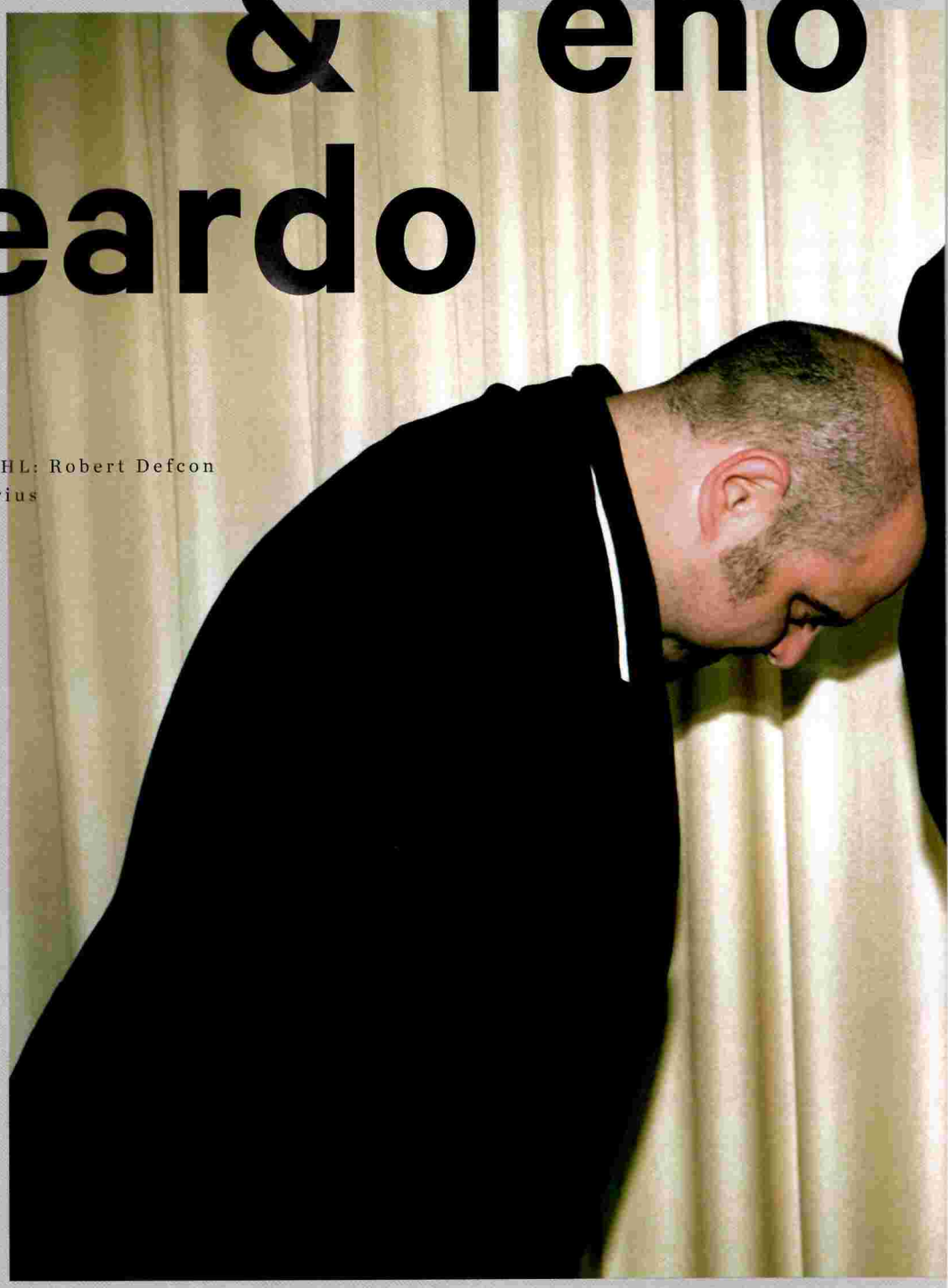
Zu Jacks Verteidigung muss geschrieben werden, dass seinen Worten in gedruckter Form eine Überheblichkeit anhaften kann, die er bei einer persönlichen Begegnung gar nicht ausstrahlt. Der Sänger ist höflich und spricht leise, viele seiner Sätze versanden unvollendet. »Ich kenne niemanden, der so vollständig in der Musik aufgeht wie Jack«, sagt George Barnett über seinen Bruder. »In anderen Lebensbereichen tut er sich allerdings schwer.« Jack protestiert nur halbherzig gegen diese Einschätzung. Erst wenn er über seine Musik spricht, kann er sich die Entschlossenheit und Begeisterungsfähigkeit abringen, die ihm für andere Gesprächsthemen fehlen. Aus dem Konzept bringen ihn deshalb nur Fragen nach der Verträglichkeit von *Field Of Reeds*: Haben These New Puritans womöglich ein Album aufgenommen, das die Hörer beeindrucken, aber auch überfordern wird? Kann man diese ebenso geschlossene wie verschlossene Platte lieben? »Es wäre schade, wenn nicht«, sagt Jack. »Ich habe große Angst davor, dass ich irgendwann nur noch bedeutungslose Dinge auf kunstfertige Weise zusammensetzen könnte. Darum geht es mir nicht. Die Platte ist keine intellektuelle Dehnübung. Ich hoffe also, dass die Musik nicht als abgehoben wahrgenommen wird, denn sie ist das Gegenteil davon. Alles, was man auf *Field Of Reeds* hört, habe ich mir selbst beigebracht. Ich folge nur meiner Intuition.«

THESE NEW PURITANS
FIELD OF REEDS
INFECTIOUS / PIAS / ROUGH TRADE

Vorspiel für

Blixa Bargeld & Teho Teardo

TEXT & MUSIKAUSWAHL: Robert Defcon
FOTOS: Claudia Rorarius



»Ich muss das nicht mehr hören, weil ich alles auswendig kann.«

Soeben hat Neubauten-Master Blixa Bargeld gemeinsam mit dem Filmkomponisten und Gitarrenvirtuosen Teho Teardo das intim instrumentierte Song-Album *Still Smiling* veröffentlicht, dreisprachig und durchtränkt von alteuropäischer Kultur. Wir treffen die Künstler in ausgelassener Erzähllaune in einem kleinen Hotel in Berlin-Mitte – einmal vom Bertelsmann-Buchclub bis zu Mussolini und zurück.

PINK FLOYD

»ASTRONOMY DOMINE«

VOM ALBUM *THE PIPER AT THE GATES OF DAWN* (1967)

Blixa Bargeld: »Astronomy Domine«, jahrelang die Titelmelodie des ARD-Brennpunkts.
Teho Teardo: Die Gitarre … das ist eine Fender Telecaster!
BB: Teho ist offensichtlich von Gitarren besessen.
TT: Ein fantastischer Sound.
BB: Das Album kostete 29 Mark. Wenn ich damals die Schule schwänzte, ging ich zu Zip-Records im Untergeschoss des Forum Steglitz. Man konnte sich die Platten da auch anhören. Ich habe das Album etwa 1970 gekauft, als Elf- oder Zwölfjähriger. Ich konnte mir jeden Monat eine neue Platte leisten von meinem Taschengeld. In Deutschland gab es ja bis Mitte der 70er eine Plattenpreisabsprache. Eine Platte kostete 22 Deutschmark. Ein Doppelalbum gab es für 29 Mark und die Deluxe-Ausgabe für 35 Mark. Greatest-Hits-Alben, *Relics* von Pink Floyd etwa, kosteten weniger, so um die zehn Mark. Ich erinnere mich, wie der Band Faust mit der Veröffentlichung von *The Faust Tapes* (1972) zum Preis einer Single ein Coup gelang. Direkt an der Kasse lag ein ganzer Stapel davon. So gelangte die Platte, die mir gut gefällt, in die englischen Album-Charts. Um günstig an Platten zu kommen, habe ich auch in Second-Hand-Shops Angebote durchstöbert. Oder Platten von Schulfreunden geliehen, oder nachts bei der RIAS-Popshow auf Tape aufgenommen. *Atom Heart Mother* habe ich hingegen bei Karstadt an der Rheinstraße gekauft. Doch dann ging es bald hin zu deutschen Veröffentlichungen, die mich mehr interessierten.
TT: Ich bin nie richtig auf Pink Floyd abgefahren. Mein Lieblingsstück war »Echoes« vom Album *Meddle*.
BB: Weißt Du, wo ich diese Platte bekommen habe? Mein Vater war Mitglied des Bertelsmann-Buchclubs, der ebenfalls in der Rheinstraße ein Outlet hatte. Und die hatten die Platte im Angebot. Ich habe meinen Vater überredet, sie mir zu holen. Doch das ist die Zeit, wo Pink Floyd bereits schwach werden.
TT: Ich fand die Echo-Loops auf dem Bass bei »Echoes« faszinierend.
BB: Ich habe das schon gerne gehört, damals. Meine Freunde hingegen waren von den Doors besessen. Und wenn man von Pink Floyd kommt und dann die Doors hört, fehlt einem etwas. Es gibt bei denen zum Beispiel keine Echos auf dem Bass. Das erscheint einem dann schrecklich unkosmisch.

ENNIO MORRICONE

»AS A JUDGEMENT«

VOM SOUNDTRACK ZU *SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD* (1968)

BB: Können Sie schreiben, dass wir das nach zwei Noten erkannt haben?
TT: Können Sie schreiben, dass ich auf derselben Gitarre gespielt habe?
BB: Als Du Ennio getroffen hast?
TT: Als ich den Gitarristen traf. Eine modifizierte Stratocaster. Die Saiten liegen so hoch über dem Griffbrett, dass es die Finger fast killt.
BB: Ah, verstehe. Darum heißt der Film *Spiel mir das Lied vom Tod*.
TT: Um diesen metallischen Klang zu erzielen, braucht man mehr Platz zum Zupfen.
BB: So ähnlich wie bei meiner ersten, einer in einem Second-Hand-Shop gekauften Akustik-Gitarre. Ich erinnere mich an eine Party in meinem Zimmer – ich wohnte damals in der Nebenwohnung meiner Eltern, als Untermieter. Ich dunkelte alles ab, schraubte eine rote Glühbirne in die Fassung und kaufte eine Flasche Lambrusco bei Aldi. Und dann ist jemand auf die Gitarre getreten. Seither waren die Saiten so weit vom Gitarrenhals entfernt, dass man keine Töne mehr spielen konnte. Also begann ich Slide-Guitar zu lernen.
TT: In dem Studio, in dem der Track aufgenommen wurde, haben sie einen fantastischen Reverb-Raum, eine große, mehrere Meter lange Holzbox. Ein Federhall.
BB: Sie wissen, dass Teho ein guter Freund von Ennio ist? Sie gehen von Zeit zu Zeit zusammen essen.

Sie arbeiten auch zusammen?
TT: Nein. Einmal versuchte ich ihn zu überzeugen, mit mir ins Studio di Fonologia zu gehen, ein legendäres 50er-Jahre-Studio. Viele große italienische Komponisten haben dort aufgenommen, Luciano Berio etwa. Es wurde von einem Fanatiker gekauft, und der hat alles in Slowenien neu aufgebaut. Ich fragte Ennio, ob er mitkommen will, um die Instrumente und Synthesizer auszuprobieren und aufzunehmen. Doch er fühlte sich nicht wohl bei dem Gedanken, ohne Orchester zu arbeiten.

Er arbeitet nur mit Orchester?
BB: Heutzutage. Ich habe ein tolles Foto aus der Zeit gesehen, als er 1970 *Indagine su un cittadino* aufgenommen hat – auf Deutsch: »*Die Ermittlungen gegen einen über jeden Verdacht erhabenen Bürger*«, einer seiner besten Soundtracks. Zu sehen sind ein Stuhl und fünf kleine Objekte. Der gesamte Soundtrack wurde mit einer Taste der Hammond-Orgel und ansonsten mit Instrumenten eingespielt, die in eine Handtasche passen würden. Ich liebe dieses Spartanische in seiner damaligen Herangehensweise.

TON STEINE SCHERBEN
»KEINE MACHT FÜR NIEMAND«
VOM ALBUM KEINE MACHT FÜR NIEMAND (1972)

BB: Das gehört zu meiner musikalischen Sozialisation. Ich habe die Platte rauf und runter gehört. Ich hatte auch das Glück, die Band live zu sehen. Heute muss ich mir das nicht mehr anhören, weil ich alles auswendig kann. Alle Platten, alle Songs, alle Texte, vom Anfang bis zum Ende. Zudem gibt es zwischen Rio Reiser und mir gewisse Ähnlichkeiten. Wir sind beide aus Berlin, singen im gleichen Register und haben einen vergleichbaren Duktus. Man kann zumindest deutlich erkennen, dass wir beide keine Bayern sind. Ich habe in Interviews oft gesagt, dass die Neubauten irgendwo zwischen Can und Ton Steine Scherben ihren Ursprung genommen haben. Wir kommen ein bisschen aus dem Krautrock der Köln/Düsseldorf-Szene – weniger aus der Tangerine-Dream-Ecke. Und ich war mit Rio befreundet.

Ton Steine Scherben waren eine einzigartige Band. Auch in der Weise, dass sie ihre Platten bereits damals selbst herausbrachten. Sie hatten einen eigenen Verlag und eine eigene Plattenfirma. Es gab übrigens einen deutschen Plattenhändler, der *Warum geht es mir so dreckig?* schwarz presste, und jeder bei ihm gekauften Platte kostenlos ein Exemplar beilegte. Natürlich hat er Ton Steine Scherben nie bezahlt. So ist das Album in enormen Stückzahlen verbreitet worden.

Wenn man Ton Steine Scherben mit anderen Bands vergleichen will, dann vielleicht mit MC5, mit denen sie tatsächlich auch aufgetreten sind. Zwei Gitarren, Schlagzeug, Bass – beide Bands hatten das gleiche Rock-Line-up und beide hatten eine politische Attitüde. MC5 wollten größer als Mao sein, nicht etwa größer als die Beatles. Einige der Aufnahmen auf *Warum geht es mir so dreckig?* entstammen tatsächlich einem Live-Konzert, bei dem Ton Steine Scherben MC5 in der TU Mensa supportet haben. Das vermute ich zumindest.

THROBBING GRISTLE
»HAMBURGER LADY«
VOM ALBUM D.O.A.: THE THIRD AND FINAL REPORT OF THROBBING GRISTLE (1978)

TT: Ich habe die Platte für 600 Lire gekauft. Das wären heute etwa 25 Cent. Denn diese Platten wollte keiner haben als sie erschienen. Also wurden sie verramscht.

BB: Ich bin damals in Plattenläden gegangen und habe nach Platten gefragt, die keiner kauft. Diese habe ich bei Vinyl Boogie erworben, einem Schöneberger Reggae-Fachhändler. Er hatte auch jede existierende James-Brown-Single im Sortiment. Das waren hunderte.

TT: Ich habe alle Original-Releases von Throbbing Gristle gekauft. Man musste nur bis einige Wochen nach der Veröffentlichung warten und erhielt die Platten sensationell günstig. Sogar von Cabaret Voltaire und anderen. Plattenpreise waren bis zur digitalen Revolution einfach ein sehr wichtiges Thema.

PUSSY GALORE
»YÜ-GUNG«
VOM ALBUM *SUGARSHIT SHARP* (1988)

TT: Pussy Galore.

BB: Jon Spencer, der Sänger, ist ein guter Freund. Ich mag ihn. Für sein Neubauten-Cover verwendete er Samples aus dem Public-Enemy-Klassiker »Don't Believe The Hype«. Er war wohl in jeder Neubauten-Show in New York seit 1985. Er liebt unsere Musik. Auf dem Cover der Platte verwendete er das Neubauten-Logo mit einer kaum erkennbaren Fotokopie des Rolling-Stones-Logos darüber. Uns war das egal, aber die Stones waren sauer.

TT: Als die Platte erschien, habe ich sie gekauft. Die Verwendung beider Logos ergab für mich damals absolut Sinn. Sie waren sowohl eine Noise- als auch eine Rockband.

Brauchen eine Hörpause: Teho Terado & Blixa Bargeld

PUBLIC ENEMY

»FIGHT THE POWER«

VOM SOUNDTRACK ZU *DO THE RIGHT THING* (1989)

TT: Public Enemy. Ganz klar. Das war auf *Fear Of A Black Planet* von 1990.
BB: Die Platte habe ich nicht. Ich habe nur die ersten beiden.

Das Stück ist zuerst 1989 als Titeltrack des Soundtracks zu Spike Lees *Do The Right Thing* erschienen.
TT: 1990 war ich in St. Louis und habe ein Public-Enemy-Konzertposter gesehen. Also ging ich zur Show. St. Louis ist eine schwarze Stadt, ich war der einzige Weiße im Publikum. Und sie sagten richtig krasse Sachen über Weiße, die Band in Militärklamotten. Ich stand in der ersten Reihe, während mich die Leute komisch anschauten. Mir wurde ganz schön mulmig. Es gibt diese Aggression in ihrer Musik, die ich immer mochte, diese Verbindung zum Punk. Und sie hatten einen DJ dabei, der mit ein paar James-Brown-Platten wahnwitzige Kunststücke machte. Das Publikum ist völlig durchgedreht. Beeindruckend. Die ersten drei PE-Alben sind ohnehin großartig.
BB: Viele der Elemente, die Public Enemy in das Genre eingeführt haben, haben sich als Stilmerkmale des HipHop durchgesetzt, deren Ursprung heute gar nicht mehr erkannt wird. Jedes HipHop-Stück hat heute Noise-Elemente, wie ein Gewürz, eine Design-Basis. Es kommt mir jedoch so vor, als habe HipHop auf diesem Weg viel von seinem Inhalt verloren.

JOHANNES KREIDLER

»PRODUCT PLACEMENTS«

(2008)

Das ist ein aus 72.000 Samples komponierter 30-Sekünder, mit dem Johannes Kreidler die Copyright-Politik der GEMA aufs Korn nehmen wollte. Er fuhr mit einem Lastwagen vor, um die Nachweisbögen bei der GEMA abzuliefern. Doch die GEMA war vorbereitet und entschied, dass es sich nicht um GEMA-fähige Schnipsel handelte. Wie glauben Sie, wird sich das Copyright entwickeln?
BB: Bitte notieren Sie, dass wir beide schweigen und einen sehr traurigen Gesichtsausdruck haben.

KONONO NO. 1

»WUMBANZANGA«

VOM ALBUM *ASSUME CRASH POSITION* (2010)

TT: Konono.
BB: Genau. Die Platte habe ich allerdings nicht.
TT: Live habe ich dazu wie verrückt getanzt. Ich hatte einem Theaterfestival vorgeschlagen, sie einzuladen. Als sie spielten, hörten sie einfach nicht mehr auf. Stundenlang. Es war Wahnsinn. Mit ihren bizarren Instrumenten und Klangwerkzeugen, alles selbst gemacht. Ich finde die Möglichkeit, mit improvisierten Gegenständen Musik zu machen, sehr spannend.
BB: Natürlich ist ihr Ansatz irgendwo mit den Neubauten verwandt. Andrew (Unruh, Anm. d. A.) war sofort unglaublich begeistert von der Platte. Selbstgemachte Instrumente und Percussion. Das ist Andrews Territorium.

TEHO TEARDO / BLIXA BARGELD

»DEFENESTRAZIONI«

VOM ALBUM *STILL SMILING* (2013)

BB: So muss Invisible Jukebox sein: Sie spielen dir deine eigene Platte vor.
TT: Nein, das ist Michael Nyman, der »Smoke On The Water« spielt.
BB: Im Gegensatz zu allen anderen Songs des Albums folgt dieser keiner klaren Songstruktur. Es ist, wie wir gestern herausgefunden haben, eine Suite, eine Verbindung von verschiedenen Räumen.
TT: Ich habe das Stück 1979 geschrieben. Damals entstand die Anfangsidee.
BB: Der erste Raum stellt die Tour-Tristesse dar. Dann gelangen wir über einen Korridor in den nächsten Raum, eine Hotelbar, wo ich einer italienischen Journalistin ein Interview gebe. Die Interviewerin ist Tehos Frau. Ich habe sie gebeten, die von mir formulierten englischen Fragen mit einem starken italienischen Akzent zu sprechen.
TT: Sie war aufgebracht: Ich ruiniere meinen Ruf!
BB: Sie spielte ihre Rolle gut! Dann geht es nach draußen, auf eine Bühne oder einen Balkon, wo ich mit Mussolini-Pathos zu jubelnden Massen eine Rede halte. Da Teho gut mit der italienischen Filmindustrie vernetzt ist, haben wir tolle Jubelaufnahmen benutzen können, die für einen Mussolini-Spielfilm produziert worden waren. Es macht sehr viel Spaß, das Stück in Italien aufzuführen. Ich verwende im Jubelpart ein Arsenal theatralischer Gesten, die in keiner Weise zu dem passen, was ich sage.

Woher der Titel?
BB: Für das Stück habe ich meine Liste von Worten, die ich immer mal verwenden wollte, eingesetzt. Da kommt »Defenestrazioni« her – der Fenstersturz. Ich habe das Wort wohl vor etwa zehn Jahren auf die Liste gesetzt und es war zuvor nie die Gelegenheit gekommen, es zu verwenden. Hier fand es seinen Platz.

Hören Sie die Playlist des aktuellen Vorspiels unter folgendem Link bei Wimp: www.spex.de/wimp

wimp

»Geld ist nichts wert. Ich weiß es. Schließlich habe ich es selbst produziert.«

Lucio Urtubia

70 Zeitgeschichte: Lucio Urtubia
76 Film: Der American Dream im Kino
82 Bilder, die die Welt bewegten
84 Literatur: *Watchmen*
90 Kunst: Gilad Ratman
94 Modegespräch: Rike Döpp
120 Perspektive: Istanbul

Es gibt Menschen, deren Leben so unglaublich ist, dass man davon erzählen muss. Lucio Urtubia ist einer von ihnen. Der 82-jährige spanische Maurer und Anarchist überfiel Banken, fälschte Pässe, Geld und Schecks und ließ auch sonst nichts unversucht, um für seine Utopie einer besseren Welt zu kämpfen. Wir trafen ihn an einem sonnigen Nachmittag in Hamburg und hörten aufmerksam zu.

LUCIO URTUBIA

TEXT: Alvaro Piña Otey & Tino Hanekamp FOTOS: Tinka & Frank Dietz

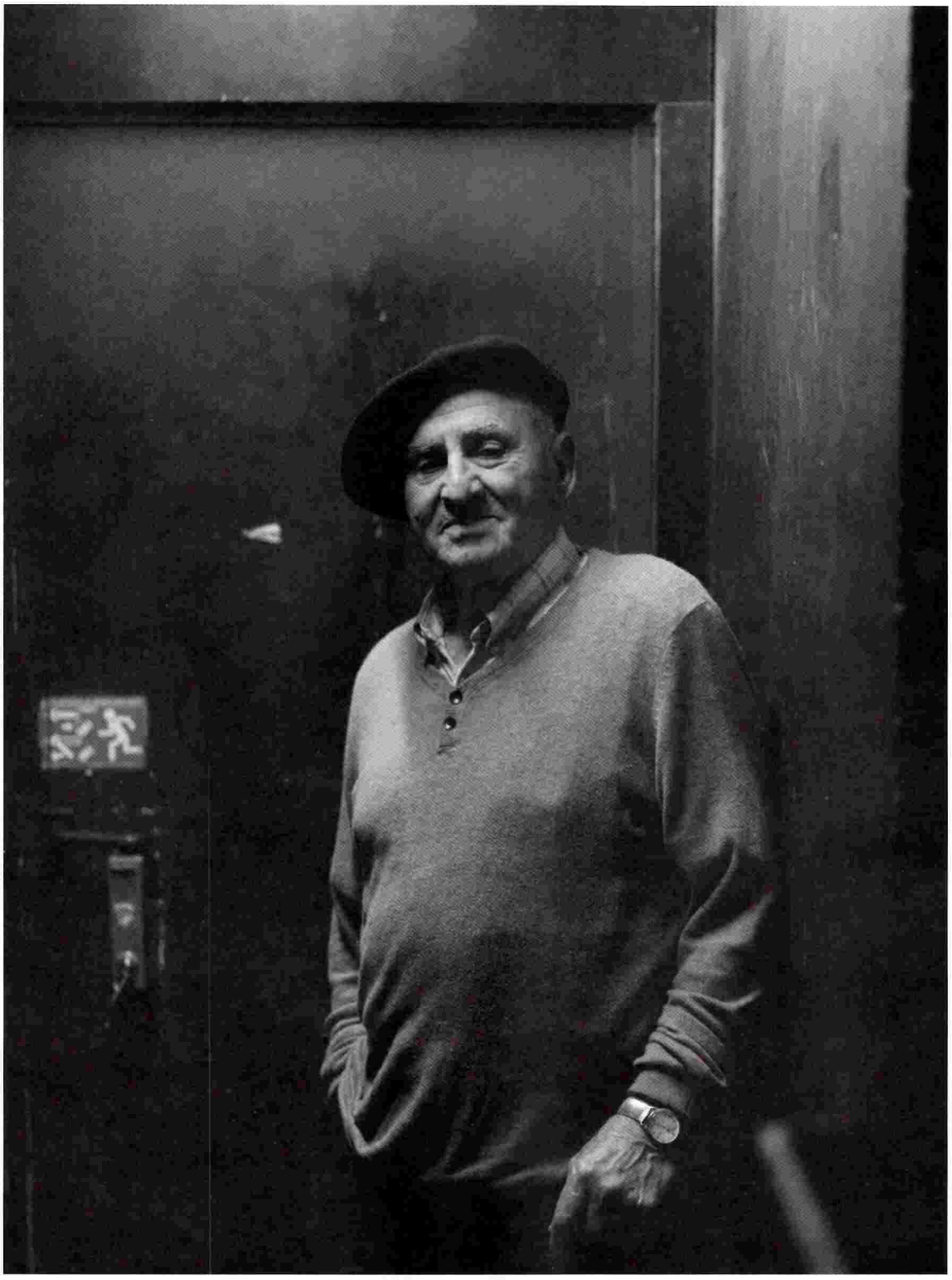
Herr Urtubia, wir würden gerne etwas über ihre Kindheit erfahren. Sie wurden 1932 geboren, stammen aus Navarra, einer Provinz im Baskenland, und sind in armen Verhältnissen aufgewachsen.
Ich komme aus einer sehr guten Familie! Sie war voller Liebe, aber ja, wir hatten kein Geld. Das jedoch war, so merkwürdig es klingen mag, mein Glück. Denn so verlor ich den Respekt vor der Gesellschaft, vor der Kirche, dem Privateigentum und dem Staat, ohne mich anstrengen zu müssen.

Wo sind Sie zur Schule gegangen?
In die Dorfschule, zu den Karmeliter-Nonnen, die ich hasste. Sie haben uns ständig unnützen Kram beigebracht, vor allem aber Respekt vor dem Eigentum der Großgrundbesitzer. Ich hatte keine Ahnung von der Welt, aber ich wusste, dass diese Werte nicht die richtigen waren. Ich meine, ich hatte keine Schuhe, kein Brot, ich hatte nicht mal Sandalen, verstehen Sie?

Ihr Vater ist früh gestorben. Was war er für ein Mann?
Er war ein Reaktionär, wollte mit der Regierung nichts zu tun haben, er glaubte an die Monarchie. Ich war 15, als er krank wurde. Krebs. Er hatte furchtbare Schmerzen und bat mich, ihn zu töten. Medizin konnten wir uns nicht leisten. Alles, was wir hatten, war ein feuchter Lappen, mit dem meine Mutter sein Gesicht abtupfte. Eines Tages nahm ich ein großes Messer und ging damit zur Bank, um der Frau hinter dem Schalter den Kopf abzuschneiden. Stellt Euch das vor! Alles ist möglich! Sogar dass ein Kind, das eine liebevolle Erziehung genossen hat, aus lauter Verzweiflung jemanden töten will, um seinen Vater von den Schmerzen zu erlösen. Ich ging zwei Mal in diese Bank, aber ich konnte es nicht, zum Glück.

Sie konnten ihm nicht helfen?
Nein. Nach seinem Tod wollte ich nur noch weg. Ich ging nach Bilbao, bestieg dort heimlich ein Schiff, wurde entdeckt, verprügelt und von Bord geworfen. Also versuchte ich, zu Fuß über die Grenze zu kommen. Das hat auch nicht geklappt. Ich kam ins Gefängnis und wurde misshandelt, das war damals so üblich. Als sie mich wieder freigelassen hatten, musste ich zum Militär, wo ich an zwei Typen geriet, die für die Verwaltung des Lagers zuständig waren. Und dort sah ich, der ich niemals ein Hemd besessen hatte, tausende Hemden, tausende Hosen und Stiefel – ich konnte es kaum glauben. Also versuchten wir zu stehlen, was wir kriegen konnten. Ich nahm Kontakt zu jemandem von der Müllabfuhr auf, wir versteckten das Diebesgut in diesen riesigen Abfallbehältern, legten Müll darauf und schmuggelten es so aus der Kaserne. Als die Sache aufflog, hatte ich zum Glück gerade Ausgang.

Sie desertierten und flüchteten nach Paris. Was macht man als junger spanischer Bauer, der kein Geld hat und kein Wort Französisch spricht, in einer Stadt wie Paris?



Zur Not durch die Hintertür: Lucio Urtubia im Frühjahr 2013 in Hamburg

»Alles ist möglich«

»Wer zu viel nachdenkt, handelt nicht.«

Na das, was die vielen hunderttausend Illegalen in Europa heute noch machen: Man fristet ein elendes Dasein und nimmt jeden Job an, den man kriegen kann. Auf jeden Fall hat mir niemand angeboten, als Pfaffe oder Minister zu arbeiten, wenn es das ist, was Sie wissen wollten.

Später wurden Sie dann Maurer.
Maurer wurden einfach gebraucht. Das war eine der härtesten Arbeiten auf dem Bau, und weil ich darin schon ein paar Erfahrungen gesammelt hatte, bot sich das an. Eines Tages fragten mich ein paar Kollegen aus Katalonien, welcher Ideologie ich denn angehöre. Ich antwortete, unwissend wie ich war: »Ich bin Kommunist!« »Wie kommst du denn darauf?«, fragten sie und lachten, »du bist Anarchist!« Ich hatte freilich keine Ahnung, was Anarchie bedeutet, also gaben sie mir Zeitungen der CNT (Confederación Nacional del Trabajo, siehe Glossar). Ich hatte nie etwas anderes gelesen als das Kirchenblatt unseres Dorfes, und plötzlich fand ich mich bei der Lektüre dieser libertären Hefte wieder, in denen gegen all die Dinge gewettert wurde, die ich hasste – gegen den Faschismus, die Ausbeutung, die Ungerechtigkeit, die Armut. Das war eine völlig neue Welt! In einer dieser Zeitungen entdeckte ich dann eine Anzeige, in der Französischunterricht angeboten wurde.

Und da gingen Sie dann hin?
Na ja, zuerst traute ich mich nicht, denn ich war ja kein Anarchist. Aber meine Freunde sagten: »Geh einfach, man wird dich gut empfangen.« So war es dann auch. Ich begab mich also in die Rue Saint Marta 24, in das alte Hochhaus, das auch heute noch steht, und dort lernte ich all diese Intellektuellen kennen, Leute wie Albert Camus, André Breton und Léo Ferré. Jeden Freitag gab es Vorträge, und danach gingen wir alle in ein Café in Belleville, diskutierten und lauschten dem, was diese klugen Menschen uns zu erzählen hatten. Das war das erste Mal in meinem Leben, dass mir so etwas wie Bildung zuteil wurde. Das Problem der Kommunisten war nur, dass sie sich hochnäsig und schlecht benahmen, weil sie der Ansicht waren, die Antwort auf die Probleme unserer Zeit gefunden zu haben.

Sie hingegen waren ein Mann der Tat. Wann wurden Sie selber politisch aktiv?
Das geschah ganz unvermittelt. Eines Tages sagte der Sekretär des CNT zu mir: »Lucio, wir wissen, dass du eine kleine Wohnung hast. Könntest du jemanden bei dir aufnehmen, bis wir eine Bleibe für ihn gefunden haben?« Ohne zu wissen, um wen es sich handelte, sagte ich zu, und so hatte ich plötzlich Quico Sabaté (siehe Glossar) in meiner Wohnung. Ich war wie gelähmt.

Der meistgesuchte Anarchist Europas saß in meiner Küche und machte Salat!

Kamen Sie gut miteinander aus?
Wir wurden Freunde, und diese Begegnung hat mein Leben vollkommen verändert. Quico erzählte mir von Dingen, von denen ich nie zuvor gehört hatte. Er erklärte mir, dass es möglich sei, die Welt zu verändern, dass es keine Armut geben müsse, jeder Zugang zu Schulbildung haben könne, dass es eines Tages Krankenhäuser für alle geben würde und man die Regierungen abschaffen müsse, dass das alles möglich war – und ich glaubte ihm. Vor allem aber verstand ich ihn! Bei den Vorträgen der Intellektuellen, die sich immer sehr akademisch ausdrückten, hatte ich nicht mal die Hälfte begriffen. Quico war der erste, der mir alles in Ruhe erklärte. Vor allem aber sprach er verständlich. Er sprach die Sprache der Arbeiter.

Und wie kamen Sie auf die Idee, Banken zu überfallen?
Das kam später. Zuerst bat mich Quico um einen Gefallen. Er wollte sich den französischen Behörden stellen. Man hatte ihm zugesichert, dass man ihn nicht an Spanien ausliefern werde, wo ihn die Todesstrafe erwartete, wenn er in Frankreich eine sechsmonatige Haftstrafe absäße. Ein paar Tage vor seinem Haftantritt gab er mir ein Maschinengewehr, eine Thomson 1143, und sein großes Klappmesser. Er bat mich, die Waffen aufzubewahren und ihn aus dem Gefängnis zu befreien, sollte man ihn doch am Spanien ausliefern wollen. Darum bat er *mich*, einen Wicht, der von nichts eine Ahnung hatte!

Und was dachten Sie in diesem Moment?
Gar nichts! Was sollte ich schon denken? Wer zu viel nachdenkt, handelt nicht.

Wie alt waren Sie da?
23 oder 24. Damals arbeitete ich in der Elendssiedlung in Nanterre. Dort riss ich die Häuser der Armen ab. Es waren Hütten aus Pappe, in denen hauptsächlich Algerier lebten. Jeden Morgen ging ich dahin. Es war die Hochphase des Algerienkrieges, und ich machte ihre jämmerlichen Verschläge platt, um Geld zu verdienen, es war unglaublich! Eines Tages nahm ich Quicos Maschinengewehr mit zur Arbeit. Um 15 Uhr hatte ich Feierabend und stieg in den Bus zum Gare du Nord, wo ein Freund auf mich wartete. Ich ging auf die Toilette, überschminkte meine Leberflecken, die ich schon damals im Gesicht hatte, setzte einen Hut auf, und dann überfielen wir diese Bank auf dem Boulevard Magenta.

Und warum?
Damit getan werden konnte, was getan werden musste.

Was musste denn getan werden?
Was stellen Sie denn für dumme Fragen! Viele Anarchisten waren im Gefängnis, ihre Angehörigen hatten nichts zu Essen, es gab Anwälte zu bezahlen, Zeitungen zu finanzieren, Reisen und Aktionen. Einmal erfand Quico eine Art Kanone, mit der er Flugblätter ins Fußballstadion von Barcelona schoss, so was kostet alles Geld! Ohne Geld geht gar nichts.

Okay. Sie gingen also in diese Bank.
Ja. Es war 16 Uhr 28. Einen Banküberfall erledigt man in zwei Minuten, das hatte mir Quico immer wieder eingebläut. Die erste Minute ist die wichtigste! Da zeigt sich, ob du die Situation im Griff hast. Wenn die Angestellten Angst haben, hast du sie unter Kontrolle, wenn nicht, gibt es ein Desaster. Wir gingen da also rein, und ich schlug erstmal mit dem Maschinengewehr die Glühbirnen kaputt. Dann schlossen wir die Tür ab, sperrten die Leute in die Toilette, nur den Kassierer nicht, dem gaben wir unsere Tasche, und er füllte sie mit Geld. Die ganze Aktion dauerte nicht zwei Minuten sondern eine Viertelstunde, aber danach gingen wir da als Millionäre raus.

Hatten Sie Angst?
Natürlich! Immer wenn ich eine Bank überfiel, pisste ich mir vor Angst in die Hose. Das meine ich genau so, das ist kein Spruch. Ich hatte zwar ein Maschinengewehr, aber nicht die Absicht, jemanden zu verletzen oder gar zu töten. Ich bin ja kein Verbrecher! Ich habe das Geld gestohlen, um anderen Menschen zu helfen.

Aber das Maschinengewehr war immer schussbereit?
Natürlich, ja, ja. Ich hätte jederzeit schießen können, um mich zu verteidigen, aber das hätte mich eben zum Verbrecher gemacht, das war meine Angst. Ich hätte auch den Kassierer zum Verbrecher machen können, wenn der sich gewehrt hätte. Man muss sehr unreflektiert sein, um eine Bank zu überfallen. Ich wusste ja nicht mal, wie man sich vernünftig die Hände wäscht.

Wie viele Banken haben Sie denn überfallen?
Fünf.

Ist dabei jemand körperlich zu Schaden gekommen?
Nein, es ist immer alles gut gegangen. Das hatte aber nichts mit Können zu tun. Ich hatte einfach sehr viel Glück.

Später entwickelten Sie humanere Formen der Geldbeschaffung.
Ja, ich wollte niemanden verletzen. Zuerst fälschten wir Gehaltsschecks, das funktionierte prima. Später ersetzten wir sozusagen die Regierungen diverser Länder, indem wir deren Pässe herstellten, damit verfolgte Revolutionäre unter neuen Identitäten leben, reisen und Konten eröffnen konnten. Dann

»Der meistgesuchte Anarchist Europas saß in meiner Küche und machte Salat!«

beschlossen wir, Dollarnoten zu drucken. Das war einfach, aber unsere Anwälte rieten uns davon ab, denn wenn man mit gefälschten Dollarnoten erwischt wird, wandert man für 20 Jahre ins Gefängnis.

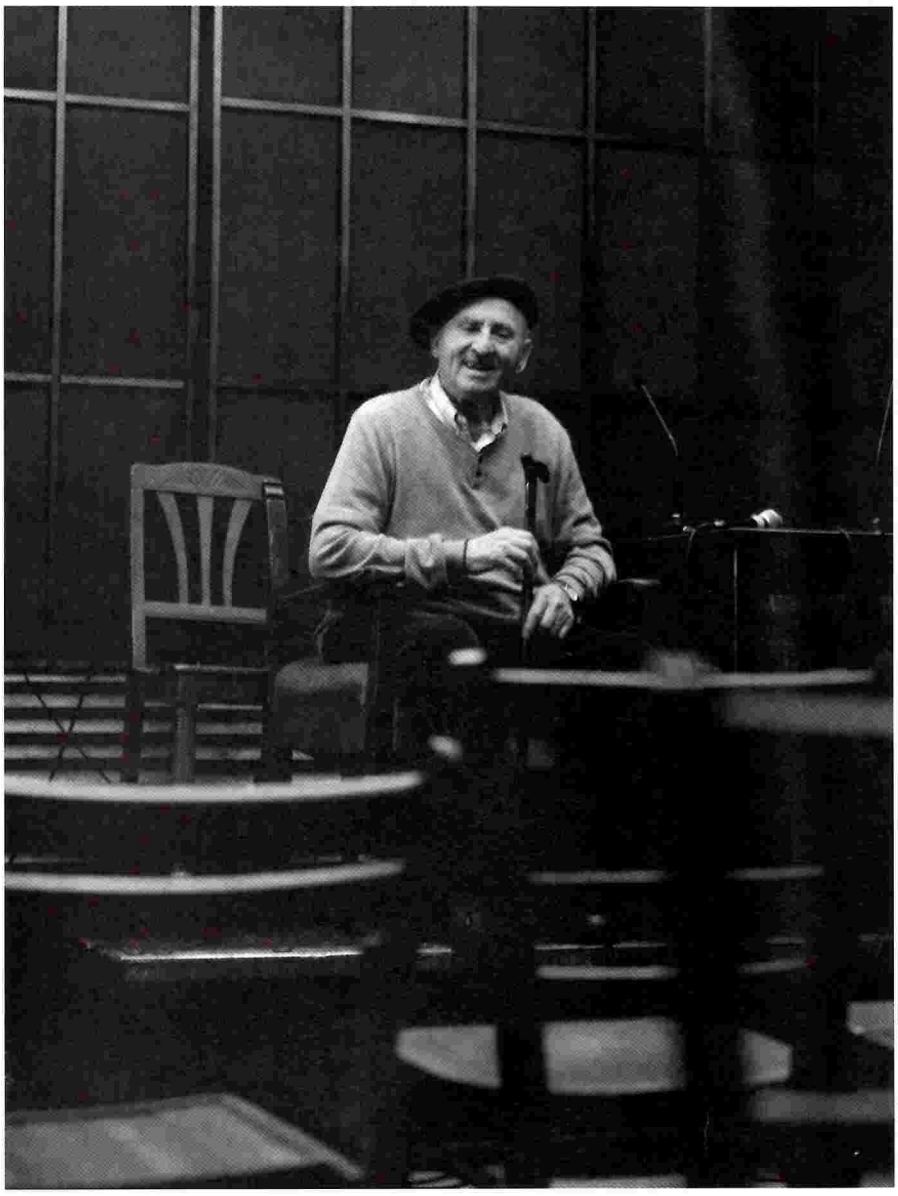
Sie trafen sich sogar mit Che Guevara, um ihn davon zu überzeugen, die Welt mit eben diesen gefälschten Dollarnoten zu überschwemmen.
Ja, wir trafen uns am Flughafen von Orly. Che war hochnäsig und unterkühlt, er führte sich auf wie ein Großgrundbesitzer und schien wenig beeindruckt von meiner Idee. Zurück in Kuba, erstattete er Fidel Castro, von dem er seine Befehle erhielt, Bericht. Castro entschied sich gegen die Aktion, was, wie ich glaube, ein schwerer Fehler war.

Ihr größter Coup war die Nummer mit den gefälschten Travelers' Cheques im Jahr 1977.
Weil die Sache mit den gefälschten Dollarnoten so heikel war, richteten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Citibank. Deren Schecks waren zwar schwieriger herzustellen als Falschgeld, aber man konnte sie überall auf der Welt einlösen. Meine Aufgabe war es, für die bestmögliche Fälschung zu sorgen, davon genügend drucken zu lassen, sie an die verschiedenen Teams zu verteilen und dann zu testen, ob sie angenommen wurden. War dies der Fall, rief ich von einer Telefonzelle einen Kontaktmann an, der die anderen Teams davon in Kenntnis setzte, und dann wurde zeitgleich in ganz Europa mit gefälschten Schecks der selben Seriennummer Geld abgehoben.

Was waren das für Leute? Und wohin ging das Geld?
Wir arbeiteten mit allen zusammen, die revolutionäre Wünsche und Motive hatten, wie zum Beispiel den Tupamaros, den Basken, der Action Directe und Anarchisten aus aller Welt.

Haben Sie sich auch mal was Schönes gekauft?
Nein, nie. Hatte ich auch nicht nötig. Ich habe immer als Maurer gearbeitet und genug damit verdient, um mir das leisten zu können, was ich brauchte. Ich ging nicht in die Bordelle oder Cabarets. Meine Befriedigung bestand darin, etwas aus einer Überzeugung heraus zu tut. Ich bin Anarchist, weil ich an die Anarchie glaube.

Was verstehen Sie unter Anarchie?
Verantwortung und Arbeit. Anarchie bedeutet, andere Menschen zu respektieren, das Unrecht beim Namen zu nennen und jene anzuklagen, die andere ausnutzen. Ich bin nicht gegen Reichtum, aber ich bin gegen Ausbeutung und Missbrauch.



»Das Problem der Kommunisten war nur, dass sie sich hochnäsig und schlecht benahmen.«

Mit Ihren gefälschten Travelers' Cheques trieben sie die Citibank an den Rand des Ruins.
Als die begriffen, was los war, hatten sie keine andere Wahl und verweigerten weltweit die Annahme aller Schecks über mehr als zehn Dollar. So geriet deren ganzes System ins Wanken. Stellen Sie sich das vor, ein Deutscher kauft hier 3000 Dollar, reist damit nach Frankreich und stellt dort fest, dass er sein Geld gegen ein wertloses Stück Papier getauscht hat.

Kurz darauf wurden Sie verhaftet und kamen mit nur sechs Monaten Gefängnis davon. Wie war das möglich?
Ich saß in Untersuchungshaft und wartete auf meinen Prozess, aber trotzdem tauchten überall weiter diese gefälschten Schecks auf, also mussten sie mit mir verhandeln. Ich wurde in einen Raum geführt, ging zu dem Vertreter der Bank, um ihn zu begrüßen, da sagte der: »Kriminellen gebe ich nicht die Hand!« Wütend rief ich: »Ich bin kein Krimineller! Ihr seid die Kriminellen, mit euren Dollars. Ihr könnt nichts außer Kriege finanzieren und Unheil anrichten. Die Terroristen, das seid ihr!« Die Banker und ihre Anwälte waren ganz erschrocken. Das haben sie nicht verstanden. Diese Leute wollen nur Geld, aber was sie mit ihrem Handeln bewirken, begreifen sie nicht. Auf jeden Fall haben sie meinen Forderungen zugestimmt.

Ihren Forderungen? Was haben Sie denn gefordert?
Ich verlangte einen recht hohen und für unsere Sache sehr wichtigen Betrag. Im Gegenzug haben sie dann die Druckplatten bekommen, mit denen wir ihre Schecks gefälscht hatten. Daraufhin wurde die Anklage fallengelassen und ich war ein freier Mann.

Erstaunlich. Und überhaupt: Sie wurden jahrelang observiert, mehrfach verhaftet, angeklagt und freigesprochen. Ihr Anwalt war der spätere Außenminister Frankreichs, Roland Dumas, und bei der Citibank-Geschichte hat sich Louis Joinet, der Berater des damaligen Premierministers, für Sie eingesetzt. Noch heute sprechen Sie von ihren »genialen Freunden«. Wie kommt man zu solchen Freunden?
Ich bin ein Niemand. Ich hatte vielleicht ein wenig Mut, aber letztlich bin ich ein Bauer aus der spanischen Provinz, der viele Helfer und ein paar einflussreiche Unterstützer hatte. Erst letzten Monat traf ich mich mit dem höchsten Antiterrorrichter Frankreichs, den ich, wie ich mit Stolz sagen kann, mit meinen Taten überzeugt habe. So war das oft. Vielleicht lag es daran, dass diese Leute durch ihre Informanten wussten, dass ich das alles nicht für mich, sondern für die Sache tat, dass ich mich nie bereichert habe und nie die Absicht hatte, Menschen zu verletzen.

Sie waren an der Flucht eines Black-Panther-Führers beteiligt, ebenso an der gescheiterten Entführung des Nazi-Verbrechers Klaus Barbie nach Frankreich. Stimmt es auch, dass Sie 1978 versucht haben, den Trainer der französischen Fußballnationalmannschaft zu kidnappen?
Ja. Zu jener Zeit wurden während der Militärdiktatur in Argentinien tausende Menschen ermordet – das Schweigen von Ländern wie Deutschland, Frankreich und Spanien war eine Schande! Und dann sollte dort auch noch die Fußballweltmeisterschaft stattfinden. Zum Glück gab es eine Gruppe französischer Revolutionäre, die dagegen vorgehen wollten. Die Idee war, Michel Platini zu entführen, den damals beliebtesten Spieler der französischen Nationalmannschaft. Damit würden wir, so unsere Hoffnung, die Franzosen davon abhalten, bei der Weltmeisterschaft anzutreten. Leider konnten wir Platini nicht ausfindig machen, also konzentrierten wir uns auf Michel Hidalgo, den Trainer der französischen Nationalmannschaft. Weil wir ihn nicht verletzen wollten, nahmen wir vor der Aktion die Munition aus unseren Pistolen. Wir stellten ihn in einem Waldstück, vermummt und bewaffnet, doch womit keiner gerechnet hatte: Hidalgo wehrte sich, bekam eine der Pistolen zu fassen, und während wir davonliefen, drückte er mehrfach ab. Was waren wir froh, dass die Dinger nicht geladen waren! Später, nachdem wir uns zur Tat bekannt und die Hintergründe erläutert hatten, entschuldigte er sich in einem Fernsehinterview und bedauerte, dass er versucht hatte, auf uns zu schießen. Ein wirklich anständiger Mensch.

Herr Urtubia, Sie sind nun im Ruhestand. Wovon leben Sie?
Von meiner Rente. Ich kann ab und zu in ein kleines Restaurant gehen, das reicht mir. Mein Reichtum sind die Menschen, denen ich begegne, und die Zeit, die ich mit ihnen verbringe. Geld interessiert mich nicht. Es ist nichts wert. Ich weiß es. Schließlich habe ich es selbst produziert.

Vor ein paar Jahren haben Sie in Paris das Kulturzentrum Louise Michelle gegründet.
Ja, es gibt dort Ausstellungen, Diskussionen, und jeder ist willkommen. Derzeit reise ich jedoch ohne Unterlass, um meine Geschichte zu erzählen. Ich werde sogar in Universitäten eingeladen – ich, ein Maurer, dass so etwas möglich ist! Sieht ganz so aus, als wären diese verdammten anarchistischen Ideen immer noch wichtig für die Welt.

Lucio Urtubia für Anfänger – das Glossar

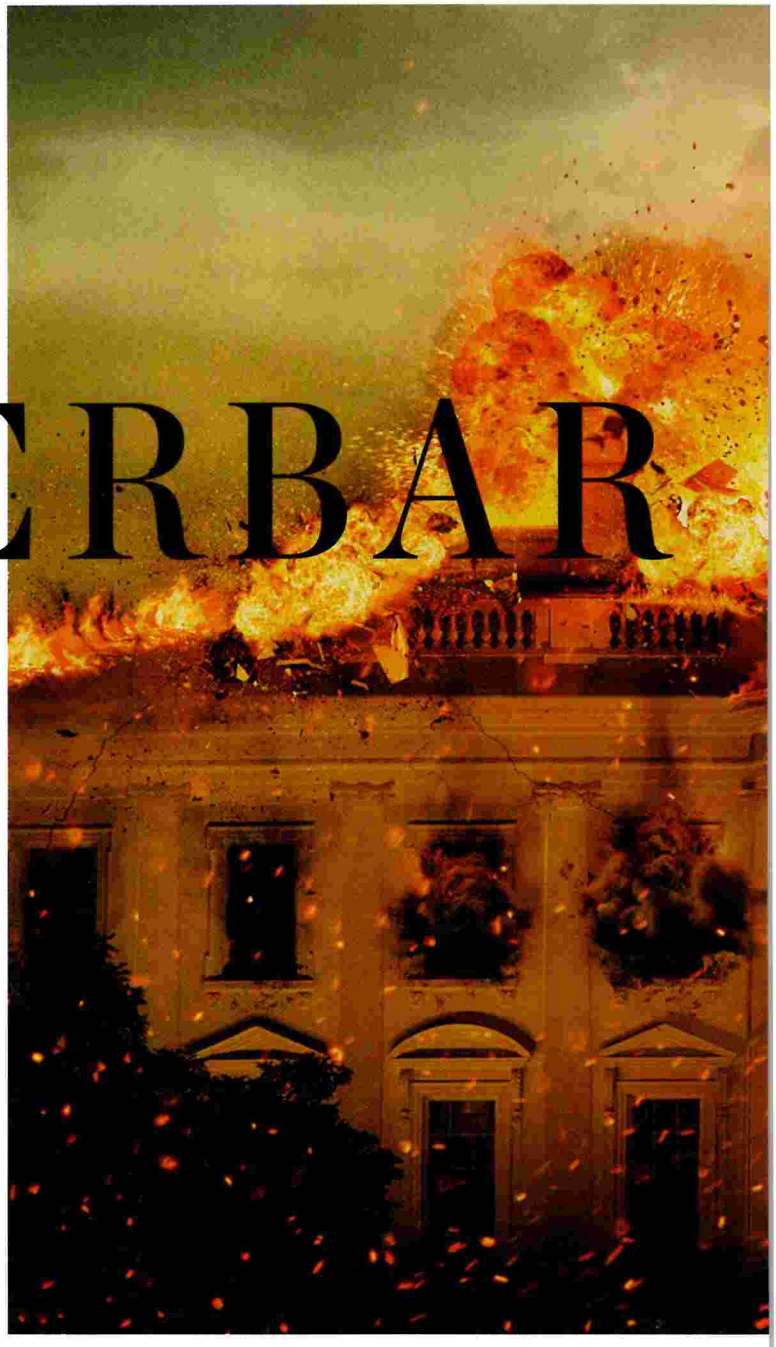
CNT
Die Confederación Nacional del Trabajo ist eine anarchosyndikalistische Gewerkschaft in Spanien. Während des Spanischen Bürgerkriegs gelang es der CNT, mit ihren zwei Millionen Mitgliedern in Katalonien eine sozialistisch-anarchistische Gesellschaft aufzubauen. Nach dem Sieg Francos wurde sie verboten und erst 1979 wieder offiziell gegründet.

Francesco Sabaté Llopart aka ›El Quico‹
(* 30. März 1915 / † 5. Januar 1960)
... war ein spanischer Anarchist, kämpfte im Spanischen Bürgerkrieg gegen die Putschisten, im besetzten Frankreich gegen die Nazis und später gegen das Franco-Regime. Von großen Teilen der Bevölkerung als Held gefeiert, starb er mit 44 Jahren beim Versuch, von Frankreich nach Spanien zu gelangen.

Buch:
Lucio Urtubia
Baustelle Revolution. Erinnerungen eines Anarchisten
(Assoziation A)

Film:
www.lucio.com.es

SO SONDERBAR WIE ALLE TRÄUME



Der *American dream* im Kino

Der Weltuntergang kann so schön sein, Amerika so hässlich.
Szenenbild aus *Olympus Has Fallen* (Regie: Antoine Fuqua, Foto: Universum Film)

TEXT: Georg Seeßlen

Amerika kann sich selbst nicht mehr abbilden. Im Kino zeigt es heute nur eine Karikatur seiner selbst, und die ist nicht selten böse. Das Land ist unbewohnbar geworden in seinen Filmen, seine Schönheit sieht man immer erst im Augenblick der Zerstörung. Eine Betrachtung der Traumbilder aus der Traumfabrik von einst und jetzt.

KONSTRUKTION

Amerika ist eine dynamische Einheit aus kapitalistisch-demokratischer Gesellschaft und aus freien Individuen, die beide unentwegt miteinander Rechte, Pflichten und Interessen aushandeln. Meistens mit Gewalt, so oder so. Im Gegensatz zu gewissen europäischen Gesellschaften wird sie nicht hinter den Masken der großen Erzählungen verhandelt, sondern in aller Offenheit und mit allen Exzessen. Auf der einen Seite der freie Mensch, der sich gar zum Outlaw entwickeln muss (man muss schon sehr aufrecht sein, um außerhalb des Gesetzes zu leben, das weiß ein Westerner, das weiß ein Songwriter), wenn Gerechtigkeit und Freiheit anders nicht zu bekommen sind, und auf der anderen Seite ein Superpatriotismus, der so zeichenhaft und rhetorisch ist, dass man ihn, außerhalb des Kinos, als eine absurde Form des barbarischen Propaganda-Pop genießt. Zwischen diesen beiden Polen, in denen eine große Erzählung politischer oder religiöser Art nicht vermitteln kann, rumort und repariert seit ungefähr 120 Jahren das Kino (samt seiner Neben- und Nachformen, vom Comic über das Fernsehen zum Videogame).

Natürlich mussten es, was die großen Modelle der Mediengeschichte anbelangt, die USA sein, in denen das Kino zum ersten Mal vom Handwerk, von der Jahrmarktsattraktion, von der Kunst zur funktionierenden Industrie wurde. Die Traumfabrik Hollywood erschien als adäquater kultureller Ausdruck einer Schmelztiegelgesellschaft. Alle gingen ins Kino, die Armen und die Reichen, die Weißen und die Schwarzen, die Jungen und die Alten, und sie sahen ein einziges Amerika: weiß, jung, optimistisch – und gewalttätig.

Vom Amerikanischen Traum spricht man am meisten und genauesten, wenn man davon spricht, wie er verloren geht.

Der Amerikanische Traum. Was immer das sein mag. Eine sonderbare Mischung aus Materialismus und Magie jedenfalls, der unerschütterliche Glaube an die eigenen Fähigkeiten und die Wandelbarkeit der Dinge vielleicht. Vom Amerikanischen Traum spricht man am meisten und genauesten, wenn man davon spricht, wie er verloren geht. Das Kino, von Anfang an, konstruiert den Amerikanischen Traum und phantasiert ihn rund um die Angst, dass er verloren geht.

Genau daraus entstehen die großen amerikanischen Romane, die großen amerikanischen Filme, die großen amerikanischen Songs. Aus der Konstruktion von etwas, das nur erkannt wird, indem es verloren geht. Der Amerikanische Traum ist das Paradoxon einer nostalgischen Utopie; es war die Hütte im Wald, das Reich, in das einen nur der staubige Wind von Kansas treiben kann (zu jenem Zauberer, der ein Schwindler ist, aber ehrlich), das Land hinter dem Kampf, um den ein Cowboy nicht herumreiten konnte, es war das, was Al Capone nur auf der Hinterleiter des sozialen Aufstiegs bekommen konnte, das, wofür der GI Joe zu sterben bereit war, und es steckte sogar in Tarzans Dschungel und in den Wiedergängern der europäischen Romantik als Dracula oder Frankensteins Ungeheuer. Der Amerikanische Traum ist so sonderbar wie alle Träume.

Alle Krisen, Konflikte, Probleme wurden im amerikanischen Kino behandelt und in seinen besten Zeiten moderiert. Mochten andere Medien zur Hysterie neigen, die Zeitungen, die Musik, die Comics zum Beispiel, das Kino mit seiner doch eher langsamen Produktionsweise machte die Kontraste weicher, setzte Melancholie, Ironie und Optimismus ein. Das klassische amerikanische Kino war ein Musterbeispiel dafür, wie Kapitalismus, Demokratie und (populäre) Kultur miteinander und füreinander funktionieren können, wenn alle Beteiligten sich mehr oder weniger einig sind. Das Studiosystem mit seinen oligopolen Strukturen garantierte ebenso diese Stabilität wie eine moderate staatliche Struktur, das Star-System und die verlässliche Ordnung der Genres. Im Kino wurde ein Weltbild und vor allem ein Amerikabild entwickelt, das zwar auf dem Markt mehr oder weniger frei zwischen Angebot und Nachfrage ausgehandelt wurde, das aber durch seine politische Ökonomie auch mehr oder weniger Produkt eines formidablen Anbietermarktes war. Die Herren von Hollywood und ihre Helfer bestimmten die Bilder; sie wollten ein zufriedenes Publikum. Eines, das immer wieder kam.

Aber wer waren diese Herren von Hollywood, die man gerne »Mogule« nannte? Viele von ihnen waren Einwanderer beziehungsweise Einwandererkinder, und viele von ihnen waren Juden. Daraus entstand ein Modell: Die jüdischen Herren von Hollywood erfanden sich ein eigenes Traumamerika, weiß, puritanisch, optimistisch, familientauglich und patriotisch. Ein Ideal, eine Selbstverleugnung, ein »eigenes Reich«, das sich diese Mogule schufen, wie Neal Gabler schreibt: »einen Zauber, eine geistige Landschaft, eine Verbindung von Werten, Einstellungen und Bildern, eine Geschichte und eine Mythologie, die Teil unserer Kultur und unseres Bewusstseins geworden sind. Was bleibt, ist das Amerika unserer und ihrer Vorstellung. Aus Verzweiflung und ihrer Träume wegen gaben sie uns dieses Amerika«.

Man mag von diesem Modell (schon wieder eine Erzählung von etwas, das erst durch den Verlust sichtbar wird) halten, was man will, unleugbar ist nur, dass die Mehrheit des amerikanischen Publikums das Bild von sich und der Welt, dem sie im Kino begegnete, zufrieden machte: Im Western gab es die vielen Splitter eines Nationalepos als *work in progress*, im Melodram eine ununterbrochene Lektion in sexueller Ökonomie und Sittenlehre, in Science Fiction und Horror wurden alte und neue Ängste behandelt (wie Krankheiten, für die es die probaten Mittel zu finden galt), in der Komödie bearbeitete man die technischen

und sozialen Modernisierungsschocks und Wachstumsschmerzen der kapitalistischen Schmelztiegelgesellschaft, im Abenteuerfilm wandelte sich der kolonialistische in den amerikanisch-imperialen Traum, im Gangsterfilm kanalisierte sich der unterdrückte Zorn. Die Stars dienten als Rollenmodelle; sie spielten nicht nur Lösungen, sie *waren* Lösungen der großen nationalen Widersprüche zwischen individueller Freiheit und Anpassungszwängen. Immer zugleich mythische Einheit und mehrfach lesbare Gleichung, puritanische Moral und heftige Rebellion dagegen. Vor allem das machte das amerikanische Kino zu einer lebendigen Einheit: dass man nicht nur den Siegern huldigte, sondern auch eine Zärtlichkeit für die Verlierer entwickelte; dass noch das straffeste Studio inmitten seiner standardisierten Bilderwaren die Wege offen ließ für das, was Martin Scorsese später die »Schmuggelware« im amerikanischen Film nannte; dass in alle Hollywood-Formeln neue Elemente der Zeit eingefügt werden konnten; und dass noch aus jeder Neurose und jeder kollektiven Wahnvorstellung ein irgendwie schönes Bewegungsbild werden konnte.

Weil Hollywood an die Stelle dessen getreten war, was anderswo nationale Diskurse bestimmen, war ganz im Foucault'schen Sinn auch hier »die Wahrheit« nicht wirklich ausgeschlossen. Ganz im Gegensatz zu Traumfabriken wie dem Ufa-Kino im faschistischen Deutschland, in dem, wenn überhaupt, etwas allenfalls in Form eines Freud'schen Verfilmers an die Oberfläche kam. Ab und an sagten Hollywood-Filme auch einfach die Wahrheit. Und das tun sie, manchmal, sogar noch heute.

DEKONSTRUKTION

Die Krisen des Amerikanischen Traums und die Krisen des amerikanischen Kinos verlaufen bemerkenswert verspiegelt zueinander. Die Auflösung der traditionellen Genres, die Wellen von Sex und Gewalt, die »Vietnamisierung« des amerikanischen Films von der Pauline Kael sprach (und die einsetzte, lange bevor Vietnam zum Kinothema werden konnte), die Bastardisierung der Erzählformeln durch Einflüsse aus Europa und Asien, der etwas heftigere Generationswechsel im *New Hollywood* und die »verzweifelte« Restauration, all das ging einher mit einem radikalen Wechsel der politischen Ökonomie des Hollywood-Films. Mit *Star Wars* und *Jaws* begann eine neue Geschichte des Kinos, die der Blockbuster und der Events, des Franchise und der Multimedialität, der Globalisierung und der Digitalisierung. Trans-Amerika. Und aus dem nationalen wurde ein imperialer Traum.

Seit den späten 70er-Jahren gab es im Kino vor allem eines zu sehen: Amerika kann verdammt hässlich sein. Vom Traum schien nach dem Verschwinden der alten Mogule (wie nach dem Verschwinden alter Götter) vor allem die Verzweiflung geblieben. Nur Outlaws blieben als Helden, egal ob als Gangster wie Bonnie & Clyde, als Cops wie Dirty Harry oder als psychedelische Cowboys auf Motorrädern wie in *Easy Rider*. Amerika präsentierte sich als unbewohnbares Land, nur die Vergangenheit oder die ferne Zukunft blieben als Traumreiche. Der inszenierte Misserfolg des großen Post-Western *Heaven's Gate* von Michael Cimino gehört zu den Markierungen für das Ende der kritischen, verzweifelten und doch auch extrem sehnsüchtigen Dekonstruktion des Amerikanischen Traums im Kino.

REKONSTRUKTION

Ein neues Traumreich entstand in einer vollkommen veränderten Bilderwelt. Es entstand aus der schieren Bewegungs- und Transformationslust, aus der Kreation von Zeichen und Zerstörungen, aus dem Dreiklang von Videogame, Comic und Film. Aus dem imperialen Traum, der aus dem nationalen Traum entstanden war, wurde nun der globalisierte Markttraum: Kinohelden sind nun (ohne die Verzweiflung über den verlorenen Traum zu verlieren) wie Markenzeichen unterwegs; sie verteidigen, in wahrhaft universalen Plots, vor allem ihre eigene »Identität«. Da sind auch sie, um Slavoj Žižek zu zitieren, auf verlorenem Posten. Aber auch auf verlorenem Posten wird geträumt, industriell geträumt, wie eine Momentaufnahme des amerikanischen Films zeigt.

Amerika findet sich, findet seinen Traum nur noch, wenn zur gleichen Zeit die Welt untergeht. *Oblivion* (2013, Regie: Joseph Kosinski) hat die Erde beziehungsweise Amerika schon aufgegeben. Die ganze Welt? Nein, Jack Harper alias Tom Cruise hat ein Stück davon gerettet, ein Walden, eine Hütte im verwunschenen Tal, in der er Relikte der guten alten Zeit sammelt. Aber ist das Ganze vielleicht nichts anderes als ein Traum von einer besseren amerikanischen Welt, die ein hoffnungslos Verlorener, Wahnsinniger oder ein Junkie träumt? Immerhin sehen wir Jack einschlafen: Story und History sind längst auseinander gebrochen.

After Earth (2013, Regie: M. Night Shyamalan) erzählt ebenfalls von einer verlassenen Erde, der Planet ist ein Abenteuer- und Bewährungsplatz für Vater und Sohn (Will und Jaden Smith) geworden, wo man mit wilden Tieren, Aliens und einer zerstörten Umwelt fertig werden muss, und nachdem General Cypher verwundet ist, muss sein rebellischer Sohn Hilfe holen. Will Smith wie Tom Cruise gehören zur Scientology-Riege Hollywoods, und beide Filme lassen sich (auch) als Scientology-Metaphern lesen. Aber im Gegensatz zu Filmen wie *The Book Of Eli* oder gar *The Road* scheint das Ende der Welt nichts anderes als das Erreichen neuer Horizonte. Der Amerikanische Traum, so scheint's, überlebt nicht nur seine eigene Geschichte, sondern auch seine eigenen Träumer.

Eigentlich aber geht es in allen amerikanischen Filmen vor allem darum, in einer durchgeknallten, bösartigen und korrupten Welt, das heißt in Amerika, zu überleben, und das kann man auf komische, dramatische oder heroische Art ebenso erzählen, wie es erfolgreich, idiotisch oder heroisch verlaufen kann. Selbst ein Film wie *Hangover 3* (2013, Regie: Todd Phillips) liefert ein wahrhaft heilloses Amerikabild, wo Wahnsinnige wie Alan, der unvorsichtigerweise seine Pillen abgesetzt hat, auf Kriminelle stoßen und allenfalls persönliche Freundschaft eine Lösung sein könnte. Bis zur nächsten Katastrophe.

Das Weiße Haus wird diesen Kinosommer gleich zweimal von Terroristen gestürmt, in Roland Emmerichs *White House Down*, und in Antoine Fuquas *Olympus Has Fallen* (auch hier sind es, wie in dem kosmisch bescheuerten Remake *Red Dawn* nordkoreanische Feinde, die es zu vertreiben gilt). Und da geht es, wie so oft, darum, dass die äußere Action die innere Zerrissenheit (die Schuldgefühle) auflösen muss. Die Verzweiflung lässt sich am besten überwinden, wenn man einen Feind hat. Und wenn es um die Rettung des Präsidenten geht, wie beim neuen *GI Joe* und in *Iron Man 3*. Und eine Portion Blödheit kann auch nicht schaden. Die rechte Hoffnung in der zerfallenden Gesellschaft ist noch allemal ihre Militarisierung. Und umgekehrt ist die Hoffnung der Militaristen (auch der im Zuschauerraum) der Zerfall der Gesellschaft.

Ansonsten herrscht offensichtlich Weltuntergangsstimmung, und auch die Superhelden können die Welt nicht mehr wirklich retten. Wie in *After Earth* geht es dabei häufig um eine Überlebensgeschichte von Vater und Sohn, so auch in dem eher planmäßigen Actionfilm *Snitch* (2013, Regie: Ric Roman Waugh), in dem sich Dwayne Johnson, um seinem Sohn für ein harmloses Drogenvergehen eine lange Haftzeit zu ersparen, als Spitzel in eine Drogenorganisation einschleusen lässt, um von allen Seiten verraten zu werden. Nicht nur der Held, das ganze Land ist *outside the law*. Und wie fremd man in Amerika sein kann, wie Olga Kurylenko in Terrence Malicks *To The Wonder* (2012)! Je schöner das Land ist, desto sicherer hat man es verloren. Das kennen wir schon aus dem Western.

Die Sympathie für die Verlierer dagegen zeigt sich in Filmen wie *Silver Linings* (2012, Regie: David O. Russell), in dem Bradley Cooper alles verloren hat, Lehrer-Job und seine Frau Niki, und nachdem er dem Nebenbuhler eins auf die Nase gegeben hat, landet er in der Psychiatrie. Nach seiner Entlassung muss er bei seinen Eltern (Robert De Niro, Jacki Weaver) einziehen. Erst als er die ähnlich borderlinige Tiffany (Jennifer Lawrence) kennenlernt, scheint überhaupt so etwas wie Glück auf. Die »kleinen Leute«, so auch in *Lola Versus* (2012, Regie: Daryl Wein), sind auf Familie und Freunde angewiesen, um zu überleben; der Film handelt von einem Menschen, der beim Erwachsenwerden, dem nahtlosen Hineinwachsen in Arbeit und Familie gescheitert ist, und auch Lola (Greta Gerwig) muss Zuflucht bei ihren Hippie-Eltern finden. Das private Glück ist nur durch das Wunder möglich; *imaginary friends* sind keine Sache mehr, die es nur für Kinder gibt.

Amerika findet sich, findet seinen Traum nur noch, wenn zur gleichen Zeit die Welt untergeht.

Umgekehrt schildern Filme wie *Margin Call* (2011, Regie: J.C. Chandor) oder *Arbitrage* (2012, Regie: Nicholas Jarecki) die Gewinner in der Krise und lassen wenigstens etwas Hoffnung auf moralische Läuterung zu. Richard Gere ist in *Arbitrage* so faszinierend und ambivalent wie Michael Douglas in *Wall Street*, aber es sind die Zeiten, die sich geändert haben: Man will so einen nicht mehr bewundern; die eigene Ambivalenz ist einem peinlich, der amerikanische Tycoon und sein Nachfolger, alle Söhne (und Töchter) von *Citizen Kane*. Gus van Sant erzählt in *Promised Land* von der zerrissenen Seele eines Mannes (Matt Damon), der im Auftrag der Energiekonzerne armen Farmern ihr Land zum Fracking abluchsen soll. Dabei ist er selbst auf diesem versprochenen Land aufgewachsen, das nun in der Rezession hilflos dem Zugriff des Kapitals ausgeliefert ist. Deshalb muss er am Ende nicht nur die eigene Seele retten, sondern ein Relikt des Amerikanischen Traums. Was immer das war.

Der Amerikanische Traum ist letztlich zugleich globalisiert und re-nationalisiert; man träumt in Peking nicht mehr automatisch das gleiche wie in New York; es ist nicht mehr das Attraktivste auf der Welt, Amerikaner zu werden, schon gar nicht, wenn man »große Träume« hat. Mit seinen Filmen exportiert Amerika nicht mehr das große Ideenkonglomerat, die Werte von *Freedom & Democracy*, sondern im Gegenteil: Die amerikanischen Medien müssen sich (wie es im Übrigen asiatische Unterhaltungsindustrien vorgemacht haben) perfekt dem Exportland anpassen. Dazu genügt es am Ende nicht, die multikulturelle beziehungsweise »multi-ethnische« Heldengruppe als mehrfach verspiegeltes Identifikationsmerkmal anzubieten, wie es heute nahezu jeder US-Actionfilm macht. Blockbuster von heute bestehen als Exportgut aus konstanten und variablen Elementen; für den chinesischen Markt wird, nur zum Beispiel, eine Fassung von *Iron Man 3* mit dem chinesischen Star Fan Bingbing in einer eigens hinzugefügten Rolle gefertigt. Amerika wird nicht mehr Amerika durch den Film, seit die Traumfabrik nicht mehr für einen Binnenmarkt mit Extraprofiten durch den Export funktioniert, sondern sich auf dem Weltmarkt behaupten muss. Amerika wird zu einem Modul.

Das amerikanische Kino kann eigentlich keine Helden mehr hervorbringen, weil niemand diese kinematografische Ur-Gleichung mehr herstellen kann: zwischen *story* und *history*, zwischen dem Land und dem Individuum, der Tat und dem Wert. Es geht um tragisches Scheitern, zynisches Abzocken, sinnfreies Spielen, einen Zorn, der sich seinen Gegenstand erst selbst erzeugen muss. Die Kontaminierung Hollywoods durch Rüstungsindustrie und Propaganda war in der Bush-Ära so deutlich, dass man den Filmen so wenig glauben wollte wie den Bush-Präsidenten. Barack Obama, der bemerkenswert oft als Zitat, sogar als »Held« in Comics und in Serien auftaucht, kann vielleicht die menschlicheren, vernünftigeren Gesten decken, einen »obamistischen« Helden aber gibt es nicht wirklich, nicht einmal Quentin Tarantinos *Django Unchained* schafft eine solche Restauration des politischen Zeitgeistes im Kino: Wie *Lincoln* versucht man, an eine Geschichte der Befreiung anzuknüpfen, und kann doch nur offenbaren, wie viel Fiktion schon immer in dieser Geschichte steckte.

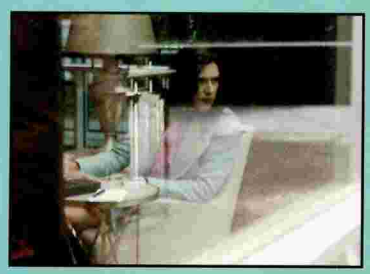
Dies ist im Übrigen eine der Erklärungen für Tarantinos Erfolg: Er betreibt seit geraumer Zeit ein *rewriting* zugleich der Filmgeschichte und der Geschichte. In *Inglorious Basterds* oder *Django Unchained* versucht er gar nicht mehr, die Beziehung zwischen story und history realistisch aufzufächern: Die Kinostory verbessert die Geschichte. *Fuck reality!*

Wenn das Kino sich vom Zwang befreit sieht, den großen Traum, die nationale Mythologie, die Identität, den Sinn zu konstruieren, kann es beginnen, die Menschen zu sehen. Das Kino, das nicht mehr Amerika erfinden muss, kann die Amerikaner sehen. Es handelt sich meist um Leute wie du und ich. Nur dass sie doch recht heftig reagieren auf das, was sie verloren haben: den Amerikanischen Traum. Was immer das ist.

LAURENCE ANYWAYS

KANADA 2012
REGIE: XAVIER DOLAN
MIT MELVIL POUPAUD, SUZANNE CLÉMENT U. A.

Kann das Leben, das für einen richtig ist, es auch für zwei sein? Die Antwort, das ist im Kino nicht anders als im Leben, entscheidet über Wohl und Wehe der Liebe. Bei Laurence und Fred jedoch wird dieser Konflikt noch eine Schraubendrehung angezogen. Eines Tages eröffnet er (Melvil Poupaud) ihr (Suzanne Clément), dass er sich schon immer als Frau gefühlt hat und einer Geschlechtsumwandlung unterziehen will. Der Schock sitzt tief: Er will ihre Beziehung all dessen berauben, was sie an ihm liebt? Aber aufgeben will sie nicht. Schließlich war ihre Liebe von Anfang an ein rauschhafter Pakt gegen Konventionen. (Nicht von ungefähr tragen sie Vornamen, von denen sich nicht auf ihr Geschlecht schließen lässt.)



Laurence Anyways

Über zweieinhalb Stunden erzählt Xavier Dolan davon, wie diese zwei nicht von einander loskommen. Warum sollten sie auch? Ein solch furioses Gespann hat das Kino noch nicht gesehen. Sie könnten die Wette gegen die Aussichtlosigkeit gewinnen. Dolan, das Wunderkind aus Québec, ist ganz auf ihrer Seite. Sein Stilprinzip ist die Maßlosigkeit. Das Kino ist für ihn eine magische Box, aus der er sich mit fulminantem Eigensinn bedient. Mit *Laurence Anyways* schließt er die Trilogie über unmögliche Liebe ab, die er mit der heiteren Zerfleischungsorgie *I Killed My Mother* begann und dem listig traumverlorenen *Herzensbrecher* fortsetzte. Das Knäuel der Gefühle, das sich mit Worten nicht lockern lässt, löst er ausschweifend in Bilder auf. Jedes von ihnen ist ein Schrei nach Aufmerksamkeit: so unerbittlich wie die Forderungen des Herzens.

Gerhard Midding

FRANCES HA

USA 2012
REGIE: NOAH BAUMBACH
MIT GRETA GERWIG, MICKEY SUMNER, ADAM DRIVER U. A.

»Ich mag Dinge, die wie Fehler aussehen«, sagt Frances einmal. Sie spricht dabei über ihre Choreographie eines Tanzstücks, das eigentlich nach konventionellem Modern Dance aussähe, wären da nicht diese seltsam linkischen Momente, die in den Bewegungsfluss etwas Unpassendes, Hampeliges einschleusen. Dinge, die fehlerhaft aussehen: Das lässt sich auch über das Leben und den Alltag von Frances (Greta Gerwig) sagen, die als Tänzerin ohne Engagement in New York lebt und mit Nachnamen natürlich nicht Ha heißt (auch das eine kleine, charmante Panne). Unter anderem schlägt sich Frances mit ihrer prekären Existenz herum, die nicht Armut genannt werden darf, weil die Widersprüche doch zu groß sind: Für ein Wochenende in Paris ist irgendwie Geld da, für eine Kinokarte eher nicht. Auch einen Plan für die Zukunft gibt es nicht, dafür eine Vision: reich sein, viele Ehrendoktortitel, viele Liebhaber, keine Kinder.

Die Vision teilt sie mit Sophie, Mitbewohnerin und *best friend forever* – eine Frauenfreundschaft, die alles hat, was heterosexuellen Beziehungen so fehlt: Lebendigkeit, Witz, Entspanntheit, Intimität. (»Wir sind wie ein lesbisches Paar, das keinen Sex mehr hat.«) Dann verändern sich die Dinge um Frances. Sophie wird Lektorin bei Random House und zieht ins teure Tribeca, später folgt sie ihrem Verlobten nach Japan und stellt spießige Paarfotos auf ihr Blog. Frances scheint hängenzubleiben. Sie sehe älter, aber weniger erwachsen aus als 27, bekommt sie einmal zu hören, und es ist nicht gerade nett gemeint. Strukturiert wird ihr vereierter Tanz zwischen Lebensentwurf und Wirklichkeit durch diverse Ortswechsel: Prospect Heights in Brooklyn, Hipster-WG in Chinatown, Weihnachtsurlaub bei den Eltern in Sacramento, ein vermurkster Paris-Trip, ihr altes College in Poughkeepsie, an das sie vorübergehend zum Geldverdienen zurückkehren muss, schließlich ein eigenes Apartment in Washington Heights.

Frances Ha, in Schwarz-Weiß mit kleinem Budget unter der Regie von Noah Baumbach, eigentlich eher Spezialist für misanthrope Typen, nach einem gemeinsam mit Greta Gerwig geschriebenen Skript gedreht, ist voll von filmhistorischen Verweisen (etwa auf Woody Allens *Manhattan* oder auf das Kino der Nouvelle Vague), fängt aber auch einen Ausschnitt realer New Yorker und großstädtischer Gegenwart ein. Frances hat mit ähnlichen Fragen zu tun wie die *Girls* der gleichnamigen HBO-Serie, allerdings begegnet Baumbachs angenehm unnarzisstische Heldin den Lebensverhältnissen eher körperlich ungelenk und sprachlich verhaspelt, als sie selbstdramatisierend niederzuquasseln. Ohnehin geht es in *Frances Ha* weniger um Zeitdiagnose oder Generationenporträt (bürgerlicher Hintergrund, gut ausgebildet, unterbeschäftigt) – das alles passiert eher nebenbei –, als darum, einer Figur und Darstellerin eine Bühne zu bieten.

Frances Ha

Greta Gerwig, deren Anfänge in der Mumblecore-Bewegung liegen und die in Whit Stillmans *Damsels In Distress* als stepptanzende Anführerin eines parfümbesessenen Trios glänzte, wird spätestens seit Baumbachs Film *Greenberg* (2010) als das neue It-Girl des US-Independentkinos gehandelt, auch wenn der Begriff kaum ihre seltsam verrutschte, breitschultrige Weiblichkeit zu umfassen vermag. In einer Szene rennt Frances in dicker Lederjacke und mit schwerem Rucksack zu David Bowies »Modern Love« durch die Straßen Brooklyns, macht Sprünge über Bürgersteige und Zebrastreifen und dreht Pirouetten – eine unvergleichliche Mischung aus Schluffigkeit und Energie, Klobigkeit und Anmut.

Esther Buss

ONLY GOD FORGIVES

FRANKREICH, DÄNEMARK, THAILAND 2013
REGIE: NICOLAS WINDING REFN
MIT RYAN GOSLING, KRISTIN SCOTT THOMAS, VITHAYA PANSRINGARM, TOM BURKE U. A.

Dunkle Gänge, düstere Musik. Der leblose Körper einer jungen Prostituierten, Blut, rotes Licht. Ein geschockter Vater, der seine Tochter so vorfinden muss – und ein Ex-Cop, der ihm empfiehlt, sich gleich am Mörder zu rächen, der noch im Raum ist. Dieser Mörder ist Billy, Amerikaner um die 30, der in Bangkok mit seinem Bruder Julian ein Boxstudio betreibt und dealt. Als der Vater der toten Prostituierten Billy dann tatsächlich killt, reist dessen Mutter an und weist ihren zweiten Sohn Julian an, den Tod zu rächen. Die Schlacht beginnt.

Only God Forgives

Könnte ein flotter Film sein, ist aber keiner. Der vor zwei Jahren in Cannes für *Drive* ausgezeichnete dänische Regisseur Nicolas Winding Refn hat einen Film gedreht, der leblos, ultrabrutal und blutig auf der Stelle tritt. Alles sieht stylish und sinister aus, es gibt Karaoke und Kampf, Grüße in Richtung Lynch und Tarantino, doch es fehlt an Soul. Selbst der sonst so grandiose Ryan Gosling kommt zu stumpf rüber. Na gut, zwei Dinge sind toll: Ex-Cop Chang, gespielt von Vithaya Pansringarm, an dessen stolzem Antlitz man sich nicht sattsehen mag. Und Kristin Scott Thomas, die die Mutter als trashige Donatella Versace gibt, Kette raucht und laut die Schwanzgrößen ihrer Söhne vergleicht. Scott Thomas gefällt der fertige Film übrigens nicht: zu brutal. Beim Festival in Cannes gab es Buh-Rufe, aber auch Begeisterung. Refn selbst hat angekündigt, bald einen Yakuza-Film zu drehen. Oder *Barbarella* neu zu verfilmen. Vielleicht wäre Letzteres besser.

Barbara Schulz

BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN:

DO THE RIGHT THING

TEXT: Robert Defcon
BILDER: Universal Pictures

Radio Raheem (Bill Nunn) und Buggin' Out (Giancarlo Esposito) lehnen an einer Mauer. Zoom auf den Ghettoblaster, aus dem »Fight The Power« schallt. »Radio?«, fragt Buggin' Out: »Ist das dein einziges Tape?« Radio Raheem: »Magst du etwa Public Enemy nicht, Mann? Der Shit ist dope!« *»Ich bin* down *damit, aber du spielst überhaupt nichts anderes.« »Ich mag nichts anderes.« Buggin' wechselt das Thema: »Yo, check das, kennst du Sal?« »Klar kenn ich den* motherfucker.« *»Ich versuche, einen Boykott seiner Pizzeria zu organisieren.« Raheem nickt: »Ich wollte ihm heute fast den Kopf einschlagen, weil er mir, Radio Raheem, befohlen hat, in seinem Laden meine Box auszuschalten. Er hat nicht mal ›bitte‹ gesagt. Was glaubt er eigentlich, wer er ist? Don Corleone?« »Er macht viel Geld mit uns Schwarzen, und die einzigen Bilder, die bei ihm an der Wand hängen, sind Italoamerikaner. Wir sollten kein weiteres Stück Pizza kaufen, bis auch Farbige zu sehen sind.« »Genau davon rede ich, Mann!« Als der Bettler Smiley dazustößt, der auch ein Hühnchen mit Sal zu rupfen hat, ertönen Schreie aus einem Fenster. Die Nachbarn wollen ihre Ruhe.*

Natürlich ahnen die drei sympathisch bekloppten Unruhestifter in Spike Lees *Do The Right Thing* (1989) nicht, welch gefährliche Dynamik sich wenig später in Gang setzt. Den politischen Rahmen steckt der erfolgreichste Track von Public Enemy ab, von Chuck D eigens für den Film komponiert: »Fight The Power«. Mit seiner berühmten dritten Strophe, die die Non-Repräsentation schwarzer Ikonen im Mainstream *in flow* bringt, gibt der fortwährend aus Radio Raheems gewaltigem Ghettoblaster schallende Track das Stichwort, mit dem in Lees tragikomischer Studie rassistischer Gewalt die tödliche Eskalation beginnt. Es geht um Repräsentation.

Mit der anschließenden Spontandemo in Sal's Famous Pizzeria vollzieht sich eine Tragödie. Sal (Danny Aiello), ein paternalistischer, oft warmherziger italoamerikanischer Restaurantbetreiber im zu großen Teilen schwarzen und hispanischen Armutskiez in der Stuyvesant Avenue in Brooklyn, New York, hat seine Prinzipien: An der Wand seines Lokals werden nur Italoamerikaner gezeigt, und: Es gibt keine Musik. Das Wortgefecht zwischen ihm und der Gruppe eskaliert, bis er Raheems voll aufgedrehten Ghettoblaster mit einem Baseballschläger zerstört. Auch Sal wird von der Wucht des Folgenden überrollt. Raheem springt ihm mit Würgegriff an die Kehle, eine Massenschlägerei zwischen den italoamerikanischen Betreibern und der schwarzen Kundschaft beginnt, bis die Polizei eingreift, Raheem aus dem Verkehr zieht und zu Tode würgt. Jetzt gibt es kein Halten mehr.

»Mord!«, rufen die Menschen auf der Straße. »Sie haben es wieder getan. Genau wie Michael Stewart.« »Mord! Eleanor Bumpurs. Mord!«, zitieren die Anwohner aus der jüngeren Geschichte rassistischer New Yorker Polizeigewalt. »Sie hätten den Jungen nicht töten müssen.« Sals Pizzabote Mookie, gespielt von Regisseur Spike Lee selbst, ergreift nun Partei für seine Leute – das Bündnis zwischen den ethnischen Gruppen ist fragil. Er wirft eine Mülltonne in das Schaufenster der Pizzeria. Der Laden wird zerstört, geplündert, angezündet. Nachdem alles verbrannt ist, hängt Smiley ein Foto von Martin Luther King und Malcolm X an die kahle Wand, den beiden Antipoden in der Frage der politischen Gewalt. Spike Lee gibt keine einfachen Antworten.

Es waren diese Szenen, die im weißen Mainstream Ängste vor gewaltsamen Ausschreitungen von Afroamerikanern auslösten (*Fear Of A Black Planet* hieß folgerichtig das Public-Enemy-Album, auf dem der Track »Fight The Power« verewigt wurde) – Ängste, mit denen noch heute in den USA Wahlkampf gemacht wird. Tatsächlich überzeugt der Film durch seine Fairness. Spike Lee schildert in liebevollen Details ein wirtschaftlich und ethnisch prekäres, schillerndes Soziotop, in dem Radiomoderator Señor Love Daddy seine Liebesbotschaften predigt (gespielt von Samuel L. Jackson in Höchstform), in dem die drei Hänger auf der Straße darüber räsonieren, dass der Erfolg von Asiaten und Italoamerikanern (und der eigene Misserfolg) möglicherweise mit der eigenen Faulheit oder vielleicht doch mit der nicht opportunen Hautfarbe zu tun haben könnte, und Sal selbst moderierend, liebevoll und unterstützend in der Community auftritt. Aber dann doch in der Hitze des Gefechts »Nigger« ruft und den Baseballschläger schwingt.

Gefährlich wird es, wenn sich vielstimmige, widersprüchliche Mikrorassismen zu einem Chor der Gewalt bündeln. Die Schönheit von *Do The Right Thing* besteht darin, die vielen Stimmen aufzuzeichnen, ohne einer einzigen absolut Recht zu geben. Denn das Richtige tut hier eigentlich niemand. Doch New York hatte verstanden: Spike Lees Film trug auch zum Wahlerfolg des ersten afroamerikanischen Stadtbürgermeisters David Dinkins bei. Und unter seinen Zuschauern befanden sich zwei junge Akademiker bei einem ersten Date: Michelle und Barack Obama. So gelangte »Fight The Power« gewissermaßen bis ins Weiße Haus.

DO THE RIGHT THING
USA 1989, REGIE: SPIKE LEE
MIT SPIKE LEE, DANNY AIELLO, BILL NUNN, ROSIE PEREZ, OSSIE DAVIS U. A.

BEFORE WATCHMEN

Die Anti-Superhelden

TEXT: Jörg Böckem

Die Maßstäbe setzende Graphic-Novel-Serie *Watchmen* von Alan Moore und Dave Gibbons erfährt in diesen Tagen ein Prequel, an dessen Entstehung die Väter der Serie ebenso wenig beteiligt waren wie an der *Watchmen*-Verfilmung vor einigen Jahren. Das dystopische, den Amerikanischen Traum dekonstruierende Moment der Vorlage fehlt den neuen Heften naturgemäß. Und überhaupt: Darf man eine Geschichte fortschreiben, die stets als auserzählt galt? Zur umstrittensten Comic-Veröffentlichung des Jahres.

Dieser Comic, erstmalig erschienen vor rund zweieinhalb Jahrzehnten, ist eine Zumutung, heute wie damals. Eine Zumutung für die Leser – statt der genreüblichen epischen Schlachten liefern sich die kostümierter Kämpfer vielmehr erbitterte Debatten über Moral, Existenz und die menschliche Natur. Zusätzlich traktiert der Autor Alan Moore den Leser mit bildfreien, seitenlangen psychologischen Dossiers, Zeitungsartikeln und Buchauszügen. Von der verschachtelten, sich über Jahrzehnte und Dutzende Figuren erstreckenden Handlung, der Brutalität und dem düsteren, dystopischen Blick auf den Menschen, die Gesellschaft und die Politik ganz zu schweigen. Ein Comic, der den Leser zur mehrfachen Lektüre zwingt, will er sämtliche Aspekte wahrnehmen.

Eine Zumutung zudem für Generationen von Zeichnern und Textern, für die Moore und sein kongenialer Mitarbeiter Dave Gibbons einen Standard setzten, der kaum zu halten ist. Eine Zumutung schließlich auch für den Verlag DC, der mit Comics um Helden wie Superman, Batman und Green Lantern und den daraus resultierenden Filmen und Franchises zuverlässig Kasse machte. Nicht nur, dass Moores Geschichte die Superhelden seziert und dekonstruiert und so in letzter Konsequenz den Großteil dessen, was der Verlag sonst publiziert, als simpel und ein wenig lächerlich erscheinen lässt. Darüber hinaus hat Moore seine zwölfteilige Heftserie so angelegt, dass die Geschichte und ihre Figuren auserzählt sind, Fortsetzung nicht vorgesehen. Ein Sakrileg in der Branche. Und ein Tatbestand, mit dem sich der Konzern DC nicht dauerhaft zufrieden geben wollte, aber dazu später mehr.

Gleichzeitig ist *Watchmen* natürlich ein seltener und kostbarer Glücksfall. Für Leser, Kreative und die Comicverlage. Moore und Gibbons haben bewiesen, zu welchen Leistungen Superhelden fähig sind, wenn man die Figuren ernst nimmt und die erzählerischen Möglichkeiten des Comics ausschöpft. Sie haben das gesamte Genre auf eine höhere Ebene katapultiert. *Watchmen* hat seine Wirkung weit über die Welt der Comics hinaus entfaltet, in akademischen Abhandlungen und Büchern wie *Watchmen And Philosophy: A Rorschach Test* oder *Minutes To Midnight: Twelve Essays On Watchmen* widmen sich Schriftsteller und Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen der philosophischen, sozialen und politischen Dimension des Comics. Da ist es nur folgerichtig, dass das amerikanische Magazin *Time Watchmen* 2005 als einzigen Comic in seine Liste der 100 wichtigsten englischsprachigen Romane aufnahm. Außerdem, und das ist vielleicht die größte Überraschung, haben Moore und Gibbons gezeigt, dass ein derart komplexes und anspruchsvolles Werk wirtschaftlich erfolgreich sein kann – *Watchmen* gehört zu den bestverkauften Comics aller Zeiten.

Die Geschichte beginnt in der Gosse. Ein gelber Smiley-Button mit einem roten Klecks darauf liegt in einer roten Lache. Dazu sind Tagebuchauszüge zu lesen, bittere Traktate über die Verkommenheit der Stadt und ihrer Bewohner. Der Smiley gehörte dem maskierten Verbrechensbekämpfer Comedian, das Tagebuch Rorschach, ebenfalls ein kostümierter Vigilant. Comedian wurde getötet, Rorschach macht sich auf die Suche nach dem Mörder. Am Ende, auf dem letzten Bild des Epos, ist ebenfalls der Smiley zu sehen. Er prangt auf dem T-Shirt eines jungen Mannes, der Rorschachs Tagebuch in Händen hält. Dieses Mal besteht der rote Fleck aus Ketchup. Der Kreis hat sich geschlossen. Auf den Seiten, die dazwischen liegen, wurde Rorschach von einem allmächtigen Heldenkollegen getötet und ein anderer Kostümierter, der als klügster unter den Menschen gilt, hat rund die Hälfte der Einwohner New Yorks vernichtet, um seine Vorstellung einer besseren Welt wahrzumachen.

Moores Grundidee war die Beantwortung der Frage, wie sich die Gesellschaft verändern würde, wenn es maskierte Helden tatsächlich gäbe und auf der anderen Seite, wie diese Helden in der realen Welt denken, fühlen und handeln würden. Ob sie in ihr eine Daseinsberechtigung hätten. Bis auf die Figur des allmächtigen Doctor Manhattan sind seine Charaktere allesamt normale Menschen, die aus unterschiedlichen Beweggründen ein Kostüm übergezogen und sich in Abenteuer gestürzt haben. Die Handlung von *Watchmen* setzt Mitte der 80er-Jahre ein, als die maskierten Abenteurer nach Bürgerprotesten und einem Regierungserlass Ende der 70er, der eigenmächtige, nicht autorisierte Verbrecherjagd untersagt, ihre Kostüme an den Nagel gehängt haben. Einzig Doctor Manhattan, der als eine Art lebende Massenvernichtungswaffe in Diensten der Regierung arbeitet, den Vietnamkrieg siegreich beendet hat und die Russen in ihre Schranken weist, ist weiterhin aktiv. Ebenso Rorschach, er ist in den Untergrund gegangen und wird von der Polizei gesucht.

Moores maskierte Helden, immer auch als Zerrbilder von Ikonen wie Superman, Batman und Captain America zu erkennen, sind einsame, paranoide Soziopathen, Zyniker, Egomanen, reaktionäre Eiferer, ängstlich-naive Idealisten oder, im Falle Doctor Manhattans, abgehobene Überwesen, losgelöst von einer Menschheit, mit der sie nichts mehr verbindet. Sie gieren nach Ruhm, Macht, Geld, Aufregung, Rache oder dem, was sie für Gerechtigkeit halten, und müssen sich mit Potenzproblemen, Alkoholismus, Minderwertigkeitsgefühlen, sexuellem Missbrauch, Identitätskonflikten, Medienkampagnen, Korruption oder den Fallstricken der Politik herumschlagen. Sie scheitern an den eigenen Unzulänglichkeiten, der Natur des Menschen und einer Realität, die sich der schematischen Betrachtung von

Gut und Böse entzieht. Dass am Ende ein minutiös geplanter Massenmord einen bevorstehenden Atomkrieg verhindert und zur vorläufigen Befriedung der Welt beiträgt, ist der zynische Schlusspunkt des Werkes.

Mit *Watchmen* liefern die Briten Moore und Gibbons am Ende nicht nur die Dekonstruktion der Superhelden, sie dekonstruieren den amerikanischen Mythos, den Amerikanischen Traum gleich mit. »Was ist mit Amerika geschehen? Was wurde aus dem Amerikanischen Traum?«, fragt Night Owl erschüttert seinen Kollegen Comedian, während sie inmitten von Gewalt und Zerstörung Bürgerproteste niederknüppeln. »Er wurde wahr. Und hier siehst du ihn«, lautet die lapidare Antwort.

Von Beginn an waren die klassischen Comic-Superhelden immer auch ein Abbild des amerikanischen Selbstverständnisses, der Identität Amerikas und des großen Amerikanischen Traums: Superman, ein Außerirdischer und damit der ultimative Einwanderer, der auf einer Farm in Kansas zum uramerikanischen Saubermann, zum stählernen Pfadfinder reift. Captain America, der schmächtige Hänfling, der die Musterung nicht besteht und alles dafür tut, den Traum, seinem Land in der Armee zu dienen, wahr werden zu lassen und sich schließlich als patriotischer Held in die Flagge hüllt. Spider-Man, der bebrillte und drangsalierte Teenager, der sich zum Held aufschwingt, Daredevil, der blinde Waise – sie alle verkörpern die Prämisse, dass es jeder, der seine Chancen nutzt, nach ganz oben schaffen kann. Die Superheldenvariante des Aufstiegs vom Tellerwäscher zum Millionär. Sogar ein millionenschwerer Playboy taugt als Held in einem Land, in dem wirtschaftlicher Erfolg bewundert wird.

Die Superhelden feiern neben dem Patriotismus die Kraft der Familie (Fantastic Four) des technischen Fortschritts und Erfindergeistes (Iron Man) und immer auch die moralische Überlegenheit Amerikas, wie selbstverständlich übernehmen sie die Rolle der Weltpolizei. Moore und Gibbons haben mit *Watchmen* diesen Heldenmythos beerdigt. Sie haben die Helden hinabgezogen in die Niederungen der Realität. Moores Botschaft an die Comichelden, schreibt dessen Kollege Grant Morrison in seinem lesenswerten Werk *Supergods – What Masked Vigilants, Miraculous Mutants And A Sun God From Smalville Can Teach Us About Being Human* lautet: entwickelt Euch oder geht zugrunde! Zu *Watchmen*, seinem wohl einflussreichsten Werk, hat der genialisch-kauzige Sonderling Moore bis heute eine enge emotionale Beziehung. Seit Jahrzehnten befindet er sich in einem erbitterten Streit mit dem Verlag DC, dem Moore Lüge, Betrug und geistigen Diebstahl vorwirft: DC, so Moore, würde ihm die Rechte an seinen Figuren mit Hilfe eines juristischen Tricks vorenthalten. 2009 lehnte er nicht nur die *Watchmen*-Verfilmung von Zack Snyder kategorisch ab, sondern das ihm dafür zustehende Geld konsequenterweise auch. Als DC im vergangenen Jahr die Serie *Before Watchmen* ankündigte, in der verschiedene durchaus hochrangige Kreativteams die Vorgeschichte der Figuren aus *Watchmen* erzählen würden, geriet er regelrecht in Rage. Er bezeichnete das gesamte Projekt öffentlich als »Travestie« und forderte jeden Comicfan, der die *Before-Watchmen*-Hefte kauft, auf, in Zukunft seine eigenen Werke bitte nicht mehr zu kaufen. Auch unter den Comicfans in den USA wurde das Projekt hitzig diskutiert, nicht wenige vertraten die Ansicht, die ganze Sache sei amoralisch und es sei ethisch fragwürdig, dass DC und die beteiligten Kreativen mit der Schöpfung von Moore und Gibbons nur Kasse machen wollten. Bei *Watchmen* geht es halt immer um das große Ganze.

Tatsächlich handelt es sich bei den *Before-Watchmen*-Titeln, die jetzt auch auf Deutsch erscheinen, um solide bis gelungene Comicunterhaltung, das Bemühen, die Figuren von Moore und Gibbons respektvoll zu behandeln, ist deutlich erkennbar. Vor allem *Minutemen* von Darwyn Cook, der erste Band der Reihe, hält sich eng an Moores Geschichte und leuchtet dabei gekonnt und stimmig einige Nebenfiguren der Originalserie aus. Auch *Rorschach* von Brian Azzarello und Lee Bermejo, der zweite auf Deutsch vorliegende Band, erzählt eine der Figur angemessen düstere, wenn auch etwas eindimensionale Geschichte. Sicher, an *Watchmen* kann man keines der Prequels messen, den Figuren Essenzielles hinzuzufügen vermögen sie kaum. Wie auch? Moore und Gibbons haben gesagt, was zu sagen war. Und das mit einer Brillanz, Schärfe und Tiefe, die sehr selten ist, nicht nur im Comic.

BEFORE WATCHMEN
AB JUNI 2013: ACHT TITEL DIVERSER AUTOREN UND ZEICHNER
DC COMICS / PANINI COMICS

Bruce Springsteen *Der Ohne-Fleiß-kein-Preis-Rocker*

Zwei erstmals in deutscher Übersetzung erscheinende, von Springsteen abgesegnete Biografien, beschreiben den sogenannten Boss als Anwalt des kleinen Mannes und Verwalter des Amerikanischen Traums.

TEXT: Klaus Walter

»Hey Bruce we need you.« Mit diesen Worten wird Springsteen nach 9/11 von einem Taxifahrer in die Pflicht genommen, so die Legende. Bruce erhört die Stimme und spricht der geschundenen Nation Trost zu, *The Rising* heißt das Album, Aufstehen lautet nach dem Fall der Türme die Mission.

Auch Deutschland braucht Bruce. In diesen Tagen erscheinen zwei Bücher über Springsteen. Auf 608 Seiten dreht Peter Ames Carlin in *Bruce*, der ersten autorisierten Springsteen-Biografie überhaupt, noch mal jeden Stein um, auf den Bruce je seinen Fuß gesetzt hat, »fußnotiges Elementarwissen« diagnostiziert *Die Zeit* unter dem amtlichen Titel »Der Präsident des Rock'n'Roll«. Gerade mal 80 luftig bedruckte, mit vielen Fotos illustrierte Seiten braucht David Remnick für seinen Essay *Über Bruce Springsteen*.

Beide Autoren scheitern, urteilt die *taz*, »Remnick scheitert interessanter«. Remnick ist seit 1998 Chefredakteur des *New Yorker*. Für sein Buch zum Untergang der Sowjetunion bekam er den Pulitzer-Preis. Mit Petitessen gibt sich der Mann also nicht ab, mit Frauen auch nicht. In Springsteen sieht Remnick eine Figur, die die amerikanische Nation repräsentiert und prägt – wie Ali, wie Obama. Präsident des Rock'n'Roll eben. »2004 warb er für John Kerry, 2008 sogar noch begeisterter für Barack Obama; auf seiner Webseite erklärte er, Obama spreche ›für das Amerika, das ich mir in den letzten 35 Jahren in meiner Musik vorgestellt habe, ein großzügiges Land mit Bürgern, die bereit sind, differenzierte und komplexe Probleme anzupacken, ein Land, das sich für seine kollektive Bestimmung und das Potenzial seines versammelten Geistes interessiert‹.«

Remnick zeichnet Springsteen als amerikanischen Nationaldichter auf den Spuren von John Steinbeck und Woody Guthrie, den großen Chronisten der sozialen Kämpfe des 20. Jahrhunderts. Für seine Fans ist der Boss noch immer einer der Ihren, was ihm mitunter Schuldgefühle bereitet. Dann ist er der »rich man in a poor man's shirt« wie in »Better Days«.

Das Unbehagen als »Multimillionär in seiner theatralischen Selbstdarstellung als Stimme der Entrechteten« sei dem Superstar bewusst, behauptet Remnick und berichtet von einem Streit zwischen Springsteen und seinem lebenslangen Freund und Gitarristen Steve Van Zandt. »Dein Leben interessiert doch kein Schwein«, sagt Van Zandt. »Die brauchen dich für ihr Leben. Das ist dein Ding. Dieser kalten, fragmentierten, verwirrenden Welt ein bisschen Logik, Vernunft, Anteilnahme und Leidenschaft geben zu können, das ist dein Talent. Erklär denen ihr Leben. Ihres, nicht deins.«

So legt Van Zandt nebenbei das Springsteen-Prinzip offen. Dass es vor allem weiße Männer sind, die den Boss für ihr Leben brauchen, obwohl der sich selbst immer wieder auf James Brown und Curtis Mayfield beruft, dass er ein fordistisch geprägtes *working life* besingt, das längst nicht mehr existiert, dass in Zeiten von *working poor* viele auch mit mehreren Jobs nicht über die Runden kommen, dass der ehedem stolzen weißen Arbeiterklasse der Abstieg zum White Trash droht, dass viele Weiße für den Niedergang lieber Asian-, Hispanic-, Afro- und andere Bindestrich-Americans zum Sündenbock machen als, sagen wir, den Kapitalismus oder den Präsidenten – solche Widersprüche im Boss-Kosmos touchiert Remnick allenfalls im Vorübergehen. Er nähert sich seinem Objekt eher anekdotisch als analytisch. In kleinen Beobachtungen, in Momentaufnahmen und mit feinen Strichen malt er das Bild eines Mannes, der sein Leben lang hart gearbeitet hat für seinen Amerikanischen Traum.

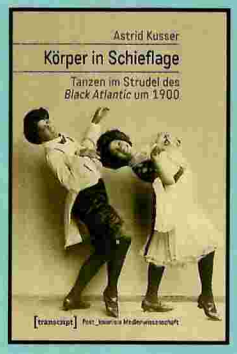
»Working On A Dream« heißt einer seiner Songs. Arbeiten und Träumen sind die wichtigsten Vokabeln in Springsteens Liedern, er steht für den Götterglauben, dass der Amerikanische Traum (nur) mit harter Arbeit verwirklicht werden kann. Dass selbst harte Arbeit nur Albträume einbringen kann, das will der Ohne-Fleiß-kein-Preis-Rocker ebenso wenig wahrhaben wie sein Biograf, es würde beiden die Geschäftsgrundlage entziehen.

DAVID REMNICK
ÜBER BRUCE SPRINGSTEEN
80 SEITEN
BERLIN VERLAG

PETER AMES CARLIN
BRUCE
608 SEITEN
EDEL BOOKS

ASTRID KUSSER
KÖRPER IN SCHIEFLAGE. TANZEN IM STRUDEL DES BLACK ATLANTIC UM 1900

TRANSCRIPT VERLAG, 501 SEITEN



Die Afrofuturistin Janelle Monáe reenactet und signifiziert als Cindi Mayweather nicht nur einen Fritz Lang'schen Cyborg, sondern tänzelt in ihrem Harlem-Renaissance-Video zu »Tightrope« auch frech-*fancy* und geschichtsbewusst über den Cakewalk. Der Herkunft und Entstehung dieses schwarzen Modetanzes, des ersten Tanzes, den Weiße um 1900 imitieren wollten, geht Astrid Kusser in ihrer Dissertation *Körper in Schieflage* nach. Aus der dezentrierten Perspektive des *Black Atlantic* heraus interpretiert sie den pantomimisch-akrobatischen Tanz, der von aus Afrika verschleppten Sklaven auf den Plantagen des amerikanischen Südens als Parodie auf die Steifheit von »Weißbroten« erfunden wurde, als Herausforderung für eine Ästhetik der Moderne. Kusser sieht im Cakewalk aber nicht nur eine mikropolitisch-widerständige Artikulation im ästhetischen Feld der Alltagskultur, der die vielzitierte »Aufteilung des Sinnlichen« zu unterbrechen versuchte, sondern bettet die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Tanzes zwischen New York, Buenos Aires, Kapstadt, Viktoria (Kamerun) und Berlin in einen breiteren Kontext der politischen Auseinandersetzung um Versklavung, Kolonialismus, Erinnerung, Arbeitszwang und Geschlechterverhältnisse ein. Genealogisch gekonnt, beschreibt Kusser die »circum-atlantische« Karriere des Cakewalks und zeigt eindrücklich, wie sich in den Performanzen unterschiedliche Subjektivierungslinien von *Blackness*, von Weiblichkeit und von Subproletarität kreuzen und wie eng verzahnt die Tanzmoden des 20. Jahrhunderts mit den Kämpfen um Bewegungsfreiheit waren.

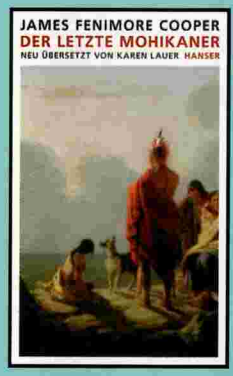
Pascal Jurt

JAMES FENIMORE COOPER
DER LETZTE MOHIKANER. NEU ÜBERSETZT VON KAREN LAUER

HANSER VERLAG, 658 SEITEN

Die romantische Geschichte vom Tod des vorletzten Mohikaners, Uncas, in den wilden Wäldern Nordamerikas hat Generationen von weißen europäischen Jugendlichen Partei für die wilde Seite der amerikanischen Geschichte ergreifen lassen. Wie viele falsche Freunde die amerikanische Landschaft sich damit eingefangen hat, kann man jetzt erstmals in der vollständigen und adäquaten Übersetzung von Coopers *Der letzte Mohikaner* durch Karen Lauer nachvollziehen. Diese Wälder, Flüsse und Berge waren niemals die Landschaften des weißen Mannes, und sie werden es, solange sie existieren, auch niemals sein! Die Wälder Nordamerikas sind der baumgewordene Widerstand gegen den Krämergeist des weißen Mannes und seine mickrige kleine Fortpflanzungsseele.

Was hier in diesem Roman bleibt und die neue Gesellschaft ankündigt, sind zwei Männer: der weiße Wildhüter Natty Bumppo und der letzte Mohikaner, Chingachgook. Beide sind nicht zuletzt eines: frauen- und kinderlos. Und so stehen sie, abstrakt vereint, Seite an Seite und trotzen dem Kitsch der ewigen Europäer, die lieber neue Amerikaner sein wollen als bloß alte Europäer, ohne auch nur einen Zipfel der fremden Schönheit der gewaltbereiten amerikanischen Landschaft verstanden zu haben. Cooper, dem man oft unterstellte, von Indianern keine Ahnung zu haben, zeigt hier etwas viel größeres als bloß das Verständnis ethnologischer Gegebenheiten: Nämlich Sinn für das Neue, das nie aus der Vermählung alter Tatsachen hervorgehen kann. Ziemlich große Kunst also.

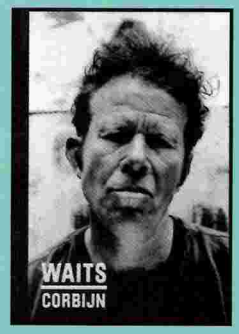


Cord Riechelmann

WAITS / CORBIJN
'77 – '11

SCHIRMER / MOSEL
272 SEITEN, 226 FOTOGRAFIEN IN FARBE UND SCHWARZ-WEISS

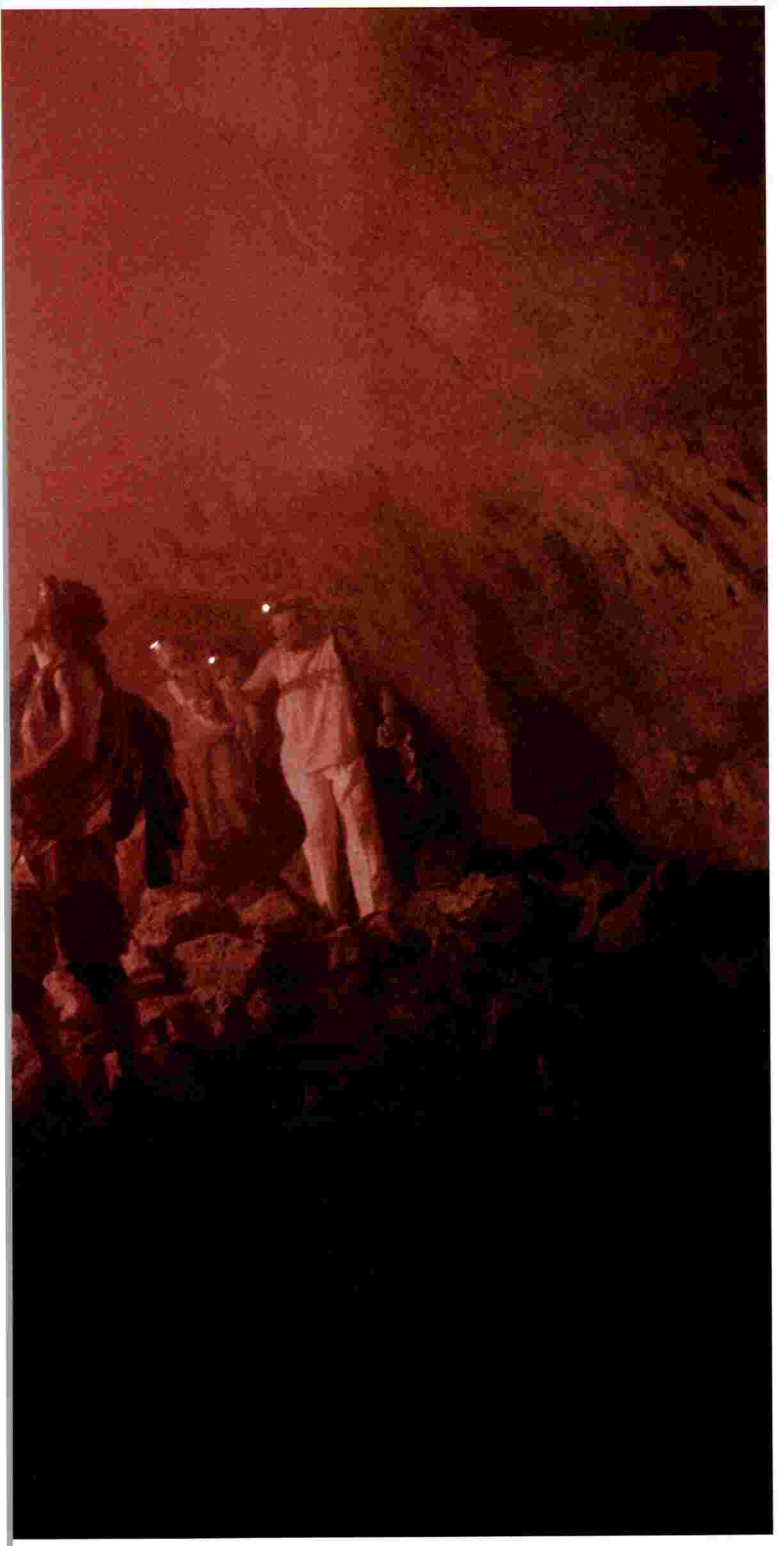
Inzwischen mag man es ja kaum noch sehen: dieses ewig monochrome, alttestamentarisch bedeutungsüberhöhende, grobkörnige Schwarz-Weiß, den fein monolithisch-kontrastreichen Stil des niederländischen Pop-Fotografen Anton Corbijn. Als der Mann vor bald 40 Jahren begann, auf diese Weise Joy Division und andere Vertreter der New Wave zu porträtieren, galt er schnell als hoffnungsvollste Figur unter den vielen Nachwuchsknipsern in London. Dem Mythos zufolge entwickelte der Pastorensohn seine Art zu fotografieren durch Zufall. So hatte der junge Corbijn vor allem in dunklen Backstage-Räumen gearbeitet, weswegen er besonders lichtempfindliche Filme benutzte, die er dann aus Geldmangel weiterverwendete. Er verfeinerte seinen Stil in den folgenden Jahren durch den Einsatz von Filtern und schuf auf diese Weise ikonische Bilder von Depeche Mode, U2, Robert De Niro und zahlreichen anderen. Vor allem in den 90ern war Corbijn *der* Pop-Fotograf schlechthin, grobkörniges Schwarz-Weiß das fotografische Gebot der Stunde. Eine ganze Armada aufstrebender Jungfotografen tat es ihm nach, und irgendwann wollte man es einfach nicht mehr sehen – die Zeit der Schwarz-Weiß-Fotografie nach Corbijn-Art war vorbei. Insofern mag der vorliegende Band auf den ersten Blick nur ein weiterer jener die Corbijn'sche Arbeit dokumentierenden, den Corbijn'schen Ruf vertiefenden Coffeetable-Wälzer sein, wie es ihrer bereits einige gibt – wäre da nicht das Sujet! Von den vielen Figuren, die Corbijn im Lauf der Jahre porträtiert hat, passt wohl kaum einer so perfekt zu seiner Fotosprache wie Tom Waits. Der uramerikanische Querkopf, Zausel, Grantler, Kindskopf, das Genie Tom Waits und der niederländische Fotograf sind ein *match made in heaven*. Bereits 1977 porträtierte Corbijn Waits zum ersten Mal. Ein Termin, aus dem sich in den folgenden 35 Jahren eine Männerfreundschaft und ein wechselseitig befruchtendes künstlerisches Verhältnis entwickelten. Die Karrieren der beiden stiegen parallel in immer neue Höhen auf und inspirierten sich gegenseitig. Die Fotos Corbijns sind zu einem Gutteil verantwortlich für Waits' Image als verschrobener Waldschrat und Trinker – was er in der Realität nicht ist.



Tom Waits, so wird hier einmal mehr klar, ist ein Mann, der seit 35 Jahren die gleiche Frisur und den gleichen Gesichtsausdruck hat – und doch wird es nicht langweilig, diese Bilder anzuschauen. Man spürt das tiefe Vertrauen zwischen Künstler und Fotograf in jeder Skizze: Waits mit Dreck im Gesicht, Waits an der berühmten Schreibmaschine, Waits mit einer Wasserpistole auf einem Trecker et. al. Abgerundet wird der limitierte Prachtwälzer durch eine Sammlung an Skizzen, Schnappschüssen und dergleichen aus Waits' eigenem Fundus. Es gibt ein knappes Vorwort von Jim Jarmusch, ein längeres von Robert Christgau, der Rest sind Bilder von gewaltiger ikonischer Wirkungsmacht. Das schönste Foto ist jenes, auf dem Tom Waits auf einer Wiese in die Luft springt und Kühe jagt. Es ist ein Farbbild.

Torsten Groß

GILAD RATMAN



The Workshop (2013) - die Dokumentation einer fiktiven Reise nach Israel in einer nicht-linearen, fragmentarischen Erzählweise.

»Ist der Kampf Mensch gegen Mensch auch ein Kampf gegen die Natur?«

Eingeschränkt handlungsfähig

Gilad Ratman ist der jüngste Künstler, der jemals mit der Repräsentation des Landes Israel auf der Kunst-Biennale in Venedig beauftragt wurde. *The Workshop* (2013) dokumentiert eine fiktive Reise. Zentrale Motive Ratmans bisherigen Schaffens werden fortgesetzt: das Agieren der Protagonisten in nicht-sprachbasierten Strukturen und das Ausloten menschlicher Interaktion.

TEXT: Dorothea Schöne

Im Dunkeln der Tunnel und unterirdischen Gänge sucht sich eine Gruppe ihren Weg. Wie Höhlenforscher auf Exkursion tasten sie das Gestein ab. Nach und nach erschließen sich dem Betrachter Gesichter und Charaktere. Gerade hat man die Situation als Realität angenommen, da wird aus den zielstrebigen Menschen eine Gruppe von Irrenden und Suchenden. Unklar ist, wo sich die Gestalten bewegen und was sie antreibt. Für die 55. Kunst-Biennale in Venedig hat der israelische Künstler Gilad Ratman etwa 30 Schauspieler auf eine fiktive Reise von Israel nach Venedig geschickt – unter Tage, in einer Welt, die keine nationalen Grenzen kennt. Ihren Weg beschreibt er als fragmentarische Erzählung in Episoden von sich windenden Geschöpfen, die aufbrechen, um unter der Erde eine Reise anzutreten, sich ihren Weg zu bahnen, um schließlich im Biennale-Pavillon anzukommen. Diese Unternehmung präsentiert Ratman in der Installation *The Workshop* (2013) auf fünf Video-Bildschirmen. Als Zeugnisse der Reise dienen neben den Videos auch skulpturale Installationen mit Überbleibseln der Reise und des Gepäcks der Darsteller.

So realistisch die Videosequenzen auch anmuten mögen und so sehr die Überreste der Reise auch von realen Gestalten zeugen könnten – rasch wird deutlich, dass Ratman eine eigene Realität und eine fiktive Narration entwickelt hat. In Zeiten, in denen Grenzen immer stärker gezogen, bewacht und definiert werden, überwindet und unterwandert Ratman sie geradezu buchstäblich mit filmischen Mitteln.

Anders als bei bisherigen Arbeiten steht die Darstellung des »Gefangenseins« nicht im Mittelpunkt: »Körperliche Einengung und der Versuch, sich daraus zu befreien, sind Motive, die ich sehr oft in meinen Arbeiten nutze«, so der Künstler. »Aber dieses Mal geht es mehr darum, eine Art von Bewegung, ein Vorankommen darzustellen. Die Reise zum Pavillon ist ein erfolgreiches Unterfangen, ein Siegeszug.«

Bei der Darstellung eines solch grenzfreien Vorankommens stellt sich bald die Frage nach dem politischen Impetus der Arbeit. »Die Arbeit bezieht sich natürlich auf das, was ich als eines unserer Hauptprobleme ansehe: den Konflikt zwischen dem Konzept eines Nationalstaats und der Unterteilung in Staaten; einerseits durch Grenzen und auf der anderen Seite durch selbstverantwortliche, grenzüberschreitende Systeme wie das Internet. Alles, was unser Ich durch die Medien beeinflusst. Unsere Zeit ist stark durch die Auseinandersetzung mit diesen beiden Konzepten geprägt«, reflektiert Ratman. Die Darstellung einer Bewegung, eines Sich-Fortbewegens unter der Erde, *underground*, symbolisiert daher für den Künstler auch eine Art des Widerstands. »Sich im Untergrund zu bewegen, bedeutet heutzutage auch die einzige Möglichkeit, sich zu bewegen, ohne von Google-Satelliten verfolgt zu werden«, erklärt er.

Die Möglichkeit eines Auswegs, wie sie den Protagonisten in *The Workshop* gegeben ist, stellt einen eher ungewöhnlichen Ausgang in Ratmans bisherigem Schaffen dar. Eine aussichtslosere Situation beschrieb er beispielsweise 2009 in einer seiner bekanntesten Arbeiten: *The 588 Project*. In dieser Videoinstallation drohen die Menschen im tiefen Morast zu versinken, ringen nach Luft und Freiraum. Durch Schläuche atmen die gefangenen Körper. Die Luft entweicht als grauer Farbstrom durch Flöten, die senkrecht von Bäumen am Ufer herabhängen – befremdliche Laute inmitten der unbezwingbaren Natur. In diesem surrealen Gesamtbild wird Atem zu Farbe, werden Klänge hinzugefügt, um Stimmungen und Bilder zu erzeugen. Den Titel der Arbeit hat Ratman bewusst in Anlehnung an den Drehort gewählt: *The 588 Project* wurde im *588 Studio* im amerikanischen Arkansas gedreht, das einem Mann namens »Fred 588« gehört. Der ominöse »Fred 588« ist im Alltag Professor an einer nahe gelegenen Universität und nutzt das Studio lediglich im Sommer, um dort unerkannt Schlamm-Fetisch-Filme zu drehen. Ganz offensichtlich ist Ratmans Arbeit kein Fetisch-Film, doch der Künstler begibt sich mit Vorliebe in Zwischenwelten und nutzt diese als Schauplätze seiner fiktiven Handlungen.

Ratmans Szenerien erscheinen oft befremdlich. Obwohl aus bekanntem Material – Schlamm, Wasser, Bäumen – erstellt, zwingt der Künstler seine Protagonisten in scheinbar sinnlose, groteske, unausweichliche Situationen. Erst im Verwischen von realer Kulisse und fiktiver Handlung wird der tiefe Symbolgehalt der Arbeit ersichtlich: die menschliche Existenz gegen die Natur und das Groteske als Zustand des menschlichen Daseins. »Das Gefühl der Befremdlichkeit ist sehr wichtig für mich«, erklärt der Künstler. »Ich glaube, dass Kunst sich mit Sprache – nicht der gesprochenen, sondern dem Ausdruck von manifestierter Logik – auseinandersetzen sollte. Kunst sollte diese Logik, diese Mechanismen, die Bedeutung und Deutung generieren, in Frage stellen. Dass man sich im ersten Augenblick fragt ›What the fuck is this?‹, und es dann als Betrachter hinterfragt.«

Dem Grotesken widmete er im Sommer 2009 eine ganze Ausstellung. Im Haifa Museum of Art ging er auf unterschiedlichen Ebenen dem Begriff nach – Ursprung, Definition, Widersprüchlichkeiten, aber auch Aneignungsmöglichkeiten für sein eigenes künstlerisches Schaffen. Als man im 15. Jahrhundert bei Grabungen in der ehemaligen Residenz des römischen Diktators Nero Fresken freilegte, die aus fantastischen Gestalten bestanden, wurde für den Fund der Begriff *grotto* als Bezeichnung für eine unterirdisch gelegene Höhle verwendet. Dem entlehnte sich der Ausdruck des »Grotesken«. In diesem Kontext erscheint der Terminus folglich als etwas Unterschwelliges und Verborgenes. Mit eben solchen grotesken Situationen und Lebenslagen setzen sich Ratmans Arbeiten intensiv auseinander, wenn er

Momente und Zustände von Verlust und Überlebenskampf darstellt und analysiert.

Offensichtlich ist in seiner Arbeit die wiederholte Referenz an den Kampf von Mensch und Natur in der Romantik, gleichzeitig setzt sich der Künstler aber auch mit sozialdarwinistischen Konfliktmustern auseinander. Wenn Menschen scheinbar mitleidslos übereinander steigen wie in seiner Videoarbeit *The Multipillory* (2010). Hier nutzt Ratman die Konstruktion eines ehemaligen Folterinstrumentes, in das er seine Akteure, fast nackt, einspannt. Den Kopf durch eine Wand gereckt, sticht auf der Rückseite das blanke Hinterteil heraus. Um durch die Öffnung blicken zu können, stehen und lehnen die Körper aufeinander, verrenken und verbiegen sich. Während auf der Rückseite der Wand die nackten Gesäße und Beine dicht an dicht gedrängt erscheinen, wird auf der Vorderseite um die Köpfe herum ein Bild aus der Natur projiziert – ähnlich einer Wand auf der Kirmes, wenn der Kopf durch ein Loch gesteckt wird und den Leib eines Fremden bekommt – Cowboy, Actionheld, Witzfigur. Bei Gilad Ratman aber sehen wir Wald und Sumpf und zwölf körperlose Köpfe.

Die menschliche Existenz gegen die Natur und das Groteske als Zustand des menschlichen Daseins.

Was zunächst als rücksichtsloses Übereinandersteigen der Menschen erscheint, wirft bei längerem Betrachten Fragen auf: Treten die Menschen aufeinander oder stützen sie sich gegenseitig? Der Künstler löst diese Frage bewusst nicht auf: »Die Grenzen zwischen Unterstützung und Gewalt können sehr fein sein. Man weiß in dieser Arbeit nicht, ob die Darsteller einander wehtun oder sich helfen. Unterstützung kann auch eine Form der Gewalt sein. Und wo ziehen wir die Grenze, wenn es darum geht, zu entscheiden, ob der Mensch Teil der Natur ist, ob der Mensch gegen seine eigene Natur, sein Naturell, kämpft? Ist der Kampf Mensch gegen Mensch damit auch ein Kampf gegen die Natur?«

Ratmans fortdauerndes Interesse gilt einer utopischen Welt, in der prä-linguistische und prä-soziale Strukturen dominieren. Diesen Ur-Zustand oder frühen Zustand untersucht der Künstler in seinen Arbeiten. Streng realistisch geht er dabei nicht vor. »Ich habe als Künstler die Freiheit, nicht strikt bei der Wahrheit und Realität bleiben zu müssen. In meinen Arbeiten gibt es immer reale Elemente – Zeit, der real existierende Raum, in dem ich filme, und Dinge, die haptisch greifbar sind. Aber ich erlaube mir in der Nachbearbeitung, sehr manipulativ zu werden. Sound hinzuzufügen oder das Material so zu schneiden, dass sein Sinn verändert wird. Weil ich mich nicht der Handlung verpflichtet fühle, sondern dem, was sein *könnte*. Ich kreiere Videosequenzen, die ich dazu nutzen kann, neue Bedeutungen und neue Logik zu schaffen.«

Über die Logik der Schwerkraft und der Bewegung des menschlichen Körpers setzte sich Ratman in seiner Arbeit *The Days Of The Family Of The Bell* (2012) hinweg. Nach und nach erscheinen die Akteure vor einer großen, dunklen Wand, bewegen tänzerisch ihre Gliedmaßen, schweben kurz durch die Luft, bevor ihre Füße den Boden wieder berühren. Erst ist es eine Gestalt, dann sind es Gruppen von zwei bis zehn Personen, die, vermeintlich wider die Gesetze der Schwerkraft, ihre Körper und Gliedmaßen gegen den schwarzen Grund heben und senken, sich krümmen und doch leichtfüßig auf die Schultern der anderen klimmen, um sich in fließenden Bewegungen zu einer menschlichen Skulptur aufzubauen. Es dauert einen Moment, bis man begreift, dass die Szene nicht horizontal wie eine Bühne betrachtet wird, sondern von oben herab gefilmt ist. Eine Idee, für die sich der israelische Künstler von einem japanischen Tanzstück aus dem Jahr 1907 inspirieren ließ. *The Days Of The Family Of The Bell* (2012) ist in seiner Langsamkeit sehr poetisch, in der Unmöglichkeit der Bewegungen in der Realität zugleich aber auch befremdlich.

Ungewöhnlich erscheint in dieser Arbeit auch die Stille. Denn nicht selten sind es gerade Klang und Geräusche, die Ratmans Videos eine besondere Stimmung verleihen. Klang ist für den Künstler kein Instrument, um wie im Film das atmosphärische Bild zu stärken, sondern resultiert vielmehr aus der Arbeit selbst. »Manchmal diktiert der Klang die Bilder«, beschreibt Ratman das Verhältnis von Geräuschkulisse und visuellem Bild.

Grundsätzlich ist das bewegte Bild das primäre Medium des Künstlers. Zugleich zeigen seine bisherigen Werke auch sein Interesse am Umgang mit Klang, Ton und Performance. 2009 führte Ratman anlässlich der Biennale von Herzlia das Stück *Lo Benahash (Not By Snake)* auf. Dabei handelte es sich um ein selbstkomponiertes Lied, das eigens für den Aufführungsort erarbeitet worden war. Insgesamt dauerte das Lied mit seinen 30 Strophen fast 20 Minuten und wurde durch performative Elemente befreundeter Künstler unterbrochen. *Lo Benahash* ist ein religiöses Lied, das von Ängsten handelt und sich im Verlauf der Strophen ins Ironische wendet – zu vieles wird aufgelistet, vor dem man Angst haben kann oder haben soll. Als Performance ist Ratmans Auftritt in Herzlia singulär in seinem bisherigen Schaffen.

Doch auch eine jüngere Arbeit belegt den Umgang mit Klang und Musik. Im vergangen Jahr filmte er in Rumänien fünf Heavy-Metal-Bands, die vor leeren Rängen auftraten und ihre Verstärker im Boden vergraben hatten. Da kaum ein Musikstil so sehr von Lautstärke lebt, erscheint Ratmans Herangehensweise besonders ironisch. Bei allem Humor wird aber auch ein ernsthaftes Interesse des Künstlers offenbart: »How does sound sound?«, fragte er sich und dokumentierte die surrealen Auftritte. Die Arbeit harrt allerdings noch der Fertigstellung. Sie wurde unterbrochen von einer Reise durch dunkle Tunnel und tiefen Morast – direkt nach Venedig.

GILAD RATMAN
THE WORKSHOP
LA BIENNALE DI VENEZIA, ISRAELI PAVILION BIS ZUM 24. NOVEMBER 2013

Accessoires deluxe: Auch die Marke Mordekai wird von Agency V vertreten.

»But in Germany ... kannst du vergessen!«

»Erst findet
man alles gut.

Dann knallt man
der Länge nach hin.

Und dann lernt
man und arrangiert
sich. «

RIKE DÖPP

Rike Döpp ist Kreativdirektorin und – neben Julia Menthel – Mitbegründerin von Agency V. Die Mode-PR-Agentur betreibt neben Büros in Berlin und Kopenhagen auch eine Filiale in New York. Dort betreut die 34-Jährige Labels wie Augustin Teboul, Bless, Henrik Vibskov und Zana Bayne und sorgt dafür, dass diese in den Modemagazinen und an Prominenten zu sehen sind. Zum Zeitpunkt des Interviews ist der New Yorker Sommer ausgebrochen, das Büro hat keine Klimaanlage. Die Praktikanten lärmen geschäftig, das Telefon hört nicht auf zu klingeln. Die Chefin verschafft sich mit einem »Excuse me, I'm dealing with Berlin right now!« Ruhe.

TEXT: Anne Waak FOTOS: Eva Tuerbl

Sie haben 2010 ein Büro im New Yorker Meatpacking District eröffnet. Wann hatten Sie das Gefühl, es geschafft zu haben?
Als die amerikanische *Vogue* einen Artikel über einen unserer Kunden, Uncommon Matters, brachte. Hinter dem Schmucklabel steckt die in Paris lebende deutsche Designerin Amélie Riech. Als der Text rauskam, dachte ich: Anscheinend können wir mit dem, was wir hierher mitgebracht haben, Erfolg haben.

Und das wäre?
In Berlin haben wir mittlerweile ein paar größere Independent-Marken. Das ist gut, weil es der Agentur mehr Autorität verleiht. In New York konzentrieren wir uns auf kreativere Marken wie das Berliner Duo Augustin Teboul. Wir haben drei sehr gute Accessoire-Labels. Mordekai macht barocke Kronen, Ohrringe und Armreife. Alles ist groß, golden und dramatisch – das wirkt auf Fotos sehr gut. Dann ist da Bjørg, eine unserer norwegischen Kundinnen. Ein *piece* von ihr war gerade im aktuellen David-Bowie-Video »The Stars (Are Out Tonight)« zu sehen, die Schauspielerin Marion Cotillard trug da eine ihrer Kronen. Dann war eines ihrer Stücke im Ke$ha-Video – na ja, viel so Pop eben.

Bjørg – keine Befürchtungen, dass es da zu Verwechslungen mit der Musikerin kommen könnte?
Nö. Wir beraten auch häufig junge Labels und ich sage mal so: Meistens ändern wir den Namen, mit dem die Designer ankommen. Die weinen dann, weil sie ja schon ihre Website haben und die Visitenkarten. Aber das nützt nichts. Der Name muss sitzen. In diesem Fall hatten wir keine Bedenken.

Beyoncé sah man schon mit einer Kette der Berliner Designerin Sabrina Dehoff. Am erfolgreichsten sind Sie aber mit Zana Bayne.
Ja, sie macht Sado-Maso-Harnische und -Masken aus Leder. Ganz düster. Das leihen wir häufig an Magazine aus. Es ist aber auch unheimlich wichtig, dass Celebrities unser Zeug tragen. Im Mai hatten wir auf der Gala des Metropolitan Museum Of Art sechs oder sieben Positionierungen. Der Modejournalist Derek Blasberg trug einen Harnisch von Zana. Dann war da das Model Constance Jablonski, das Gesicht der Kosmetikmarke Estée Lauder. Die sieht so neutral hübsch aus, dass ich immer ihren Namen recherchieren muss und dann denke: Ah, stimmt. Das ist die Tante, die ich schon 3000 Mal am Flughafen gesehen habe. Am meisten habe ich mich aber über die *Vogue*-Redakteurin Sally Singer mit ihrem beigen Harnisch über dem Alexander-McQueen-Kleid gefreut. Singer macht nicht mit bei diesem *pretty-and-beautiful*-Ding, die trägt auch gar kein Make-up. Damit fällt sie auf, denn hierzulande gilt: Schön ist, was hübsch ist. Und Schönheit zählt mehr als Individualität.

Welche Magazine leihen Ihre Accessoires?
Mit Zana waren wir in *Elle, Vogue, W,* dem *V Magazine.* Als ich herzog, hatte ich mir genau das gewünscht. In Deutschland haben wir ja auch gute Magazine, aber wenn du PR machst, träumst du davon, einmal deine Sachen bei der amerikanischen *Vogue* präsentieren zu dürfen.

Wie ist das, wenn man in die heiligen Hallen des wichtigsten Modemagazins der Welt eingeladen wird?
Wie war denn das noch? Genau, die *Vogue* – also deren Accessoire-Redakteurin – ist tatsächlich zu uns ins Büro gekommen. Wir waren bei *Elle.* Die meisten Redakteure, die es in hohe Positionen geschafft haben, sind eigentlich ganz nett. Man spürt zwar, dass sie enorm viel leisten müssen, aber bei unseren Pressetagen in London merke ich immer: Da ist es noch krasser. Die Leute haben noch weniger Zeit und stehen noch stärker unter Druck. Ein Redaktionsbesuch in New York läuft so ab: Du hast einen Koffer mit deinem Zeug dabei und gehst in eines dieser riesigen Verlagshäuser – Condé Nast oder Hearst. Deren Lobbys sehen aus wie Wartezonen auf Flughäfen, inklusive der Sicherheitsschleuse. In einer Art Konferenzbereich packst du dann deine Sachen irgendwie ansprechend auf den Tisch. Die Redakteurin kommt raus, schaut drauf und sagt: »Ich will das für die Septemberausgabe, das im Oktober und das zu Weihnachten. Gib das auf gar keinen Fall einem anderen Magazin. Bis dann, bye!« Nach drei Minuten ist alles vorbei.

Klingt vor allem effizient.
Oh ja. In Deutschland erzählen wir immer, was den Designer oder die Designerin inspiriert hat, wo er oder sie herkommt, die Geschichte des Labels ... Hier geht es ausschließlich um das Produkt, das Oberthema interessiert nicht. Die großen Modestrecken sind ohnehin den Top-Designern vorbehalten, es

» Schön ist, was hübsch ist.

Und Schönheit zählt mehr als Individualität. «

bleiben also die Produktseiten. Die Redakteurinnen und Redakteure haben eine genaue Vorstellung davon, was sie wollen, und wenn es das nicht gibt, dann nehmen sie gar nichts von dir. Und alles muss in Kategorien aufgeteilt sein: Alles zur neuen Farbe Pink. Alles zur neuen Absatzhöhe. Alles aus Spitze. Da muss man dann seine Produkte reinschießen. Eine große Rolle spielt auch das parzellierte Jahr: alles für den Valentinstag. Den Labour Day. Den Memorial Day. Den Earth Day!

Agency V gibt es seit 2006. Interessiert es in New York irgendjemanden, dass Ihre Agentur aus Berlin stammt, für viele die derzeit coolste Stadt der Welt?
Da der Großteil unserer Kunden dänische Labels sind, auf Platz zwei die Schweden stehen und wir mit Augustin Teboul und Sabrina Dehoff nur zwei Berliner Marken vertreten, werden wir als skandinavische Agentur wahrgenommen. Was wiederum egal ist, weil die meisten hier nur eine schwammige Vorstellung von Europa haben. Berlin, Skandinavien – das ist alles eins. Als Türöffner eignet sich das Stichwort Berlin allerdings schon, weil alles Europäische hier per se interessiert. Danach muss man dann aber so amerikanisch sein wie alle anderen.

Die einflussreichste Deutsche im Bereich internationale Mode-PR ist die gebürtige Bonnerin Karla Otto, die mit ihrer Agentur Büros in sieben Städten weltweit führt. Ist sie ein Vorbild?
Karla Ottos Portfolio ist mit Labels wie Givenchy, Jil Sander und Calvin Klein ein ganz anderes als unseres. Dieser Markt ist besetzt, es hat für uns also keinen Sinn, sich daran zu orientieren. Accessoires und Männer-Sportswear, wie wir sie machen, sind da leichter zu positionieren.

Big in America: Rike Döpp

Auch Ihr Büro sieht wahrscheinlich anders aus als die meisten anderen der Branche.
Es gibt diese niedlichen Büros, mit Kronleuchtern und Plüsch. Die andere Kategorie sind eben die großen PR-Fabriken wie Karla Otto, KCD oder PR Consulting, die 30 bis 40 Topmarken vertreten. Deren Büros sind 400 Quadratmeter groß, alle sitzen in ihren Kabinchen – das ist ein ganz anderer Deal. Bei Agency V arbeiten zwölf Leute. Hier in New York sind wir zu zweit, plus zwei Assistenten und unsere Praktikanten. Alles ist schwarzweiß und sehr nüchtern. Es sieht gut aus, aber manche finden das komisch. Weil es anders ist.

Was zog Sie eigentlich zur Mode hin?
Ich hab zuerst in München Sinologie studiert und als Aushilfe in einem Klamottengeschäft gearbeitet. Das fand ich dann besser als studieren. Ich habe mich aber schon als Kind immer ganz furchtbar für Magazine interessiert und mein erstes *Elle*-Abo mit zwölf bekommen. Ich habe die Zeitschrift jeden Monat gelesen und natürlich nichts von dem verstanden, was drinstand. Mit 15 habe ich dann ein Abo von *Face* bekommen. Auch da: nichts kapiert. Aber ich fand es immer super. Im Grunde genauso, wie es später auch mit New York war. Mit 20 habe ich dann auf meinem Zimmer im Studentenwohnheim dieses Internet bekommen und bin auf die Arbeit der Pariser PR-Agentur Girault Totem gestoßen. Wow! Internationale Designer! Da wollte ich hin. Aber ich interessiere mich bis heute mehr für Magazine als für Mode.

Was mussten Sie selbst nach etlichen Jahren in der Modebranche lernen, als Sie in die USA kamen?

Der PR-Mensch dieser schwedischen Unterhosenmarke – ich meine natürlich: des Lingerie-Brands – Björn Borg meinte neulich: Das Schlechteste, was man als europäische Firma machen kann, ist, seinen besten europäischen Mitarbeiter zu schicken. Du brauchst in Amerika einen amerikanischen Mitarbeiter, denn die Leute werden ganz anders mit ihm reden. Als Ausländer kannst du den Markt einfach nicht einschätzen. Du kommst hier an und denkst: Hey, ich habe schon mal einen Woody-Allen-Film gesehen, weiß, wie ich ein Taxi anhalte und kenne das *Café Habana* – ich habe alles im Griff! Gar nichts hast du im Griff. Im ersten Jahr dachte ich permanent: Juhu, New York! Bis ich dann gemerkt habe, dass nichts so funktionierte, wie ich es normalerweise mache. Erst findet man alles gut. Dann knallt man der Länge nach hin. Und dann lernt man und arrangiert sich. Jetzt haben wir mit Patrick Orcutt einen amerikanischen Mitarbeiter. Seitdem läuft es viel besser.

Inwiefern hat Ihnen als kleine Agentur die Anzeigenkrise geholfen?
In der Krise haben sich Marken gefragt, ob das Geld, das sie in Anzeigen stecken, richtig angelegt ist, und haben dann da gespart. Aus der Markensicht ist es sympathischer, wenn man Anzeigen einspart, als wenn man Leute entlässt. Durch das Internet gibt es auf einmal sehr viel mehr Orte, an denen man präsent sein muss. Und es ist alles sehr schnelllebig, auf Facebook hat ja schon niemand mehr Lust. Für viele große Marken erscheint es attraktiv, sich wie unabhängige Designer zu

präsentieren. Darauf kann eine kleine Agentur viel besser reagieren als so ein PR-Tanker. Momentan werden ganz viele kleine Modefilme fürs Netz gemacht. Calvin Klein hat mit dem Model Lara Stone seinen neuen BH in einem Video präsentiert, und damit 10 Millionen *visits* von Einzelpersonen eingesammelt und wurde insgesamt mehr als 450 Millionen mal angeschaut. Anschließende Befragungen im Calvin-Klein-Shop in Soho haben gezeigt, dass vier von zehn Kunden wegen dieses Videos kamen.

Wie ist das: Gehen Sie auf Kundensuche oder kommen die Labels auf Sie zu?
Manche unserer Kunden finden wir. Aber es ist selten so, dass ich über etwas stolpere, was ich vorher noch nie gesehen habe. Dafür verfolge ich die Mode-Festivals, Nachwuchspreise und Fachpresse zu genau. Aber natürlich wollen wir immer *den* Jungdesigner finden, der alles verändert.

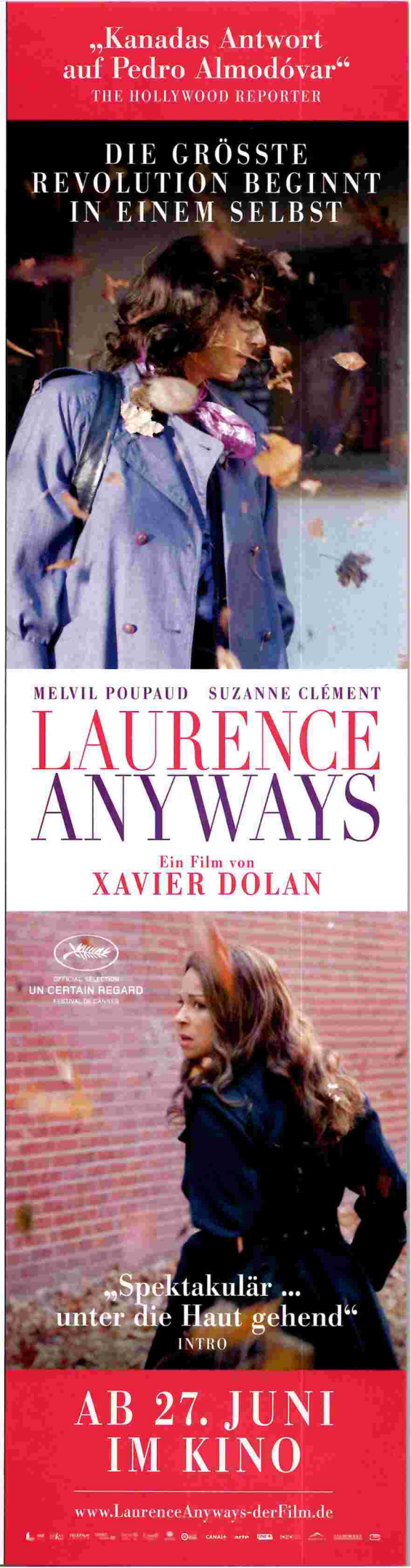
Wie sind Sie an Gudrun Sjödén gekommen? Deren kunterbunte Öko-Mode für die erwachsene Frau fällt ein wenig aus Ihrem Portfolio.
Die sind auf uns zugekommen. Ich dachte zuerst auch: Das ist nicht unbedingt die richtige Marke für uns. Aber sie sind so gut in dem, was sie tun, und machen ganz viel von dem richtig, was meine anderen Kunden falsch machen. Gudrun lebt den Traum, hat Läden überall auf der Welt und ist dabei völlig autark. Sie schaltet schon seit fünf Jahren Anzeigen in der *New York Times*. Sie hat nie auf Sponsoren gehofft oder darauf, irgendein Preisgeld zu gewinnen, sondern so lange gewartet, bis sie das Geld zusammenhatte, um selbstbestimmte Entscheidungen treffen zu können. Die Arbeit mit solchen Kunden macht Spaß. Mit ihr gehen wir in ganz andere Magazine: *Women's Health* oder Oprah Winfreys Magazin *O*. Kleider zu vertreten, die du selbst anziehen würdest, ist einfach. Mit Leuten von *W* zu sprechen, ist einfach. Aber unser Geschäft fängt genau an dem Punkt erst wirklich an, an dem wir uns in etwas völlig Fremdes reindenken müssen. *O*, in dem es um Lebenshilfe und Selbstermächtigung geht, hat eine Auflage von 2,5 Millionen. Das ist eine wirkliche Macht.

Welche Rolle spielt der Dresscode in New York?
Man muss wesentlich schicker sein als in Deutschland und einfach ganz anders gut aussehen. Immer figurbetont, Zeltkleider funktionieren hier nicht. In New York gibt es zwei Typen von Frau: das sexy Downtown-Girl mit Pelz – ein wenig wie die Olsen-Zwillinge. Oder die sexy Businesslady.

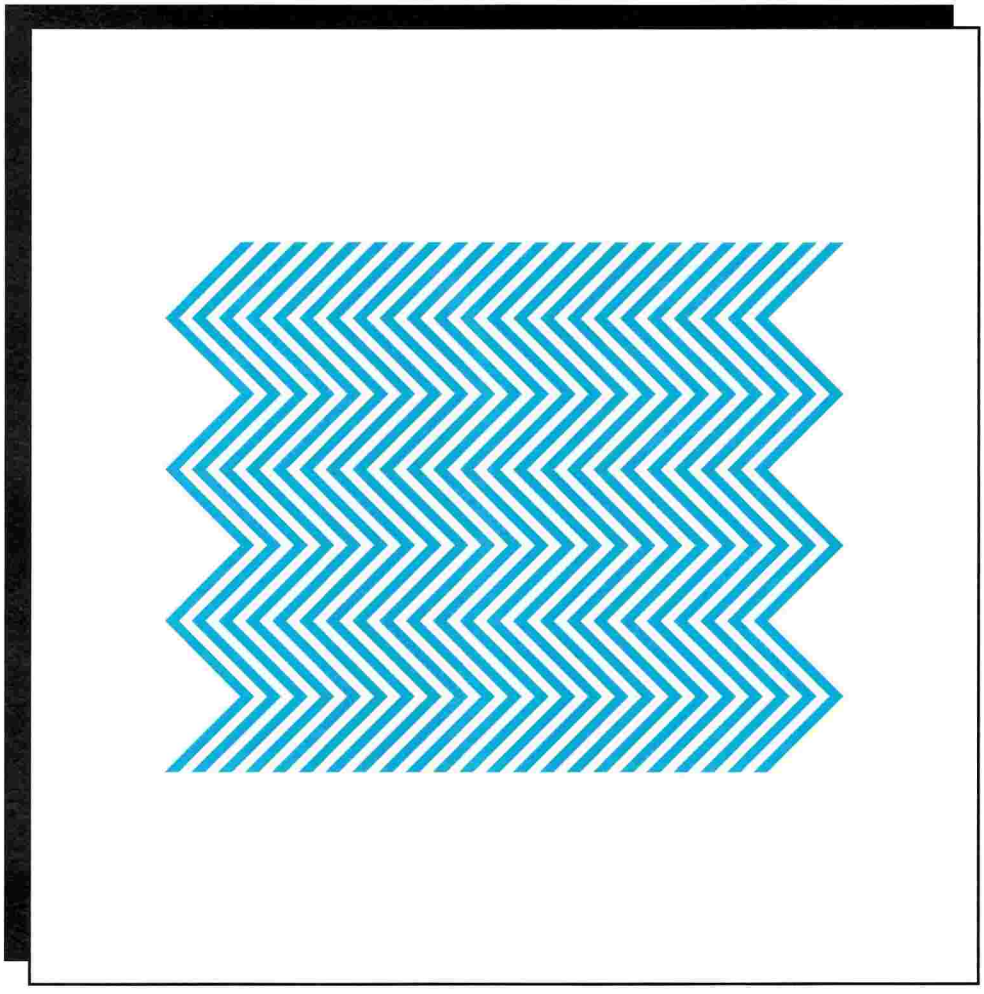
Und zu welcher der beiden zählen Sie sich?
Ich versuche *the bringer of european creative* zu sein (lacht). Aber ich finde das hier gar nicht so schlecht. Man kann sich ein wenig schicker anziehen, als das in Berlin praktiziert wird. Ich komme ja aus München ...

Mit anderen Worten: Sie haben nichts gegen Perlenohrringe.
Nein, und gegen ein nettes Kleid ist doch nichts zu sagen.

Die große Frage bleibt: *How to make it in America*?
Weil alle so wenig Zeit haben, muss man viel besser vorbereitet sein als woanders. Bis du deine drei Minuten bekommst, musst du kämpfen. Und wenn du sie dann hast, musst du perfekt und stark sein. Du kannst hier nicht rummachen. Wenn du nur so halb okay bist, wirst du von der Liste gestrichen. Und zwar für immer. Du musst das existierende System respektieren und darfst nicht zu selbstbewusst rangehen. Den Satz »*Yes, but in Germany* ...« kannst du streichen. Du musst sehr, sehr professionell sein. Sonst essen die dich zum Frühstück, dich kleine deutsche Brezel.



ALBUM DER AUSGABE
Pet Shop Boys
Electric



PET SHOP BOYS
ELECTRIC
X2 / KOBALT / ROUGH TRADE

Liebe mag ein bürgerliches Konzept sein, aber bitte komm jetzt zurück zu mir!

TEXT: Tobi Müller

Das letzte Album der Pet Shop Boys glänzte wie die Politur auf dem Mahagonihandlauf, der den Hotelgast vom 14. in den 15. Stock der Suite führt. Dort sieht man selbst über die höchsten Yachtmasten hinweg, dort krümmt sich der Horizont. Und dort harmonieren südafrikanische Chöre mit den wippenden Pop-Lords Neil Tennant und Chris Lowe, knappe Reithose, das Peitschchen steckt im Stiefel – nicht als Zuchtinstrument, sondern als *prop*, wie eine Requisite auf Englisch heißt. Die Pet Shop Boys sind die Konzeptbuben der synthetischen Tanzmusik und die Süßköche des saccharinen Gefühls. Bei ihnen herrscht stets verschärfter Zeichenalarm. Dennoch war dieses letzte Album, *Elysium*, zu gediegen.

Das neue, *Electric*, klingt so, als sähen die Pet Shop Boys das ähnlich. Nach 60 Sekunden Wabern und Eiern flüstert Neil Tennant: »Time is up«. Oder: »Turn this on!« *Enter the Eighties*-Wumme: Wir sind in Europa, zwischen italienischen Stränden und Munich Disco, wie sich das der transatlantische Elektro-House nachträglich erträumt. Außer den Worten »Electric energy« ist nichts zu vernehmen, die Pet Shop Boys eröffnen ihr Eurotrash-Album mit einer Instrumentalnummer. Ein Wunder des Sound-Brandings: Auch im Blindtest würde man die Band erkennen, und dennoch springt der bestbezahlte Kindskopf des Geschäfts ins Ohr, produziert wurde das Album von Stuart Price. *Hello, we are the Pet Shop Boys, our friend Stuart* darf bei uns vieles von dem machen, was ihm Madonna verbietet. Erst einmal. *But we will be back, love, do not worry.*

Das Peitschchen, von dem oben die Rede war, ist nie ausschließlich eine lustige Requisite, das wäre undialektisch (oder langweilig). Denn auch im Kunstraum, zum Beispiel im Theater, können Dinge wehtun. Doch die Pet Shop Boys sind nicht Rammstein, sondern Engländer und haben Manieren. Es ist demnach weniger eine deutsche Peitsche als ein lässig durch die Luft gewirbelter Feudel, mit dem sie ihre Autorschaft zurückfordern. Feudel, Feder, sagen wir einfach: Kunst.

»Im Kernstück des Abends«, wollte ich schon sagen in anbetracht der Theatralität dieser Musik, ich meinte aber: Im Kernstück des Albums erscheint die PSB-»Schrift« am schönsten. Das Stück heißt »Love Is A Bourgeois Construct«, und jetzt gehen drei Säulen auf und lassen uns eintreten in das hintersinnige, aber eben auch nicht zu hintersinnige Hinterzimmer dieser Herren. Es geht bei ihnen selten allein um kokettes Versteckspiel (hui, ein Verweis!), sondern um eine angenehme Unterhaltung unter Erwachsenen, die hinterm Rücken gerade dabei sind, den Stock aus dem Arsch zu ziehen.

»Love Is A Bourgeois Construct« beginnt mit einem Offbeat und ein paar Streicherakzenten, bevor Stuart Price ein Sample von unten in die Höhen hineindreht, wie er das zum Beispiel in Madonnas »Hung Up« mit dem ABBA-Schnipsel gemacht hat. Tatsächlich klingt es auch hier einen Moment nach ABBA. Indes: Es ist eine Bearbeitung von Henry Purcell, einem englischen Renaissance-Komponisten, die der Minimal-Musiker Michael Nyman für Peter Greenaways Film *Der Kontrakt des Zeichners* vorgenommen hatte. Diese Art musikalischer Witz entspricht dem adeligen Teil der PSB-Persona. Der Text relativiert das wieder, weil Neil Tennant nicht nur szenisch die Universitätsjahre des »Erzählers« passieren lässt, sondern sich auch teetrinkend neben Tony Benn imaginiert, jenem Adeligen, der in den 60er-Jahren als erster auf seinen Titel verzichtete, um für das Unterhaus kandidieren zu können. Wer nicht das Alter oder den Nerv hat, das alles zu wissen oder zu googeln (und auf der fantastischen Fanseite geowayne.com zu finden), kann sich noch immer über mehr *In-your-face*-Humor freuen, wenn Price das Wort Bourgeoisie zerhäckselt und in die Heliumhölle schickt. Die letzte Pointe dieses musikalischen Kabaretts: Liebe mag ein bürgerliches Konzept sein, aber bitte komm jetzt zurück zu mir!

Wer auf bürgerliche Tugenden pfeift, dem bleibt noch immer der Adel. Oder, zwei Stockwerke tiefer, der Schulterschluss mit dem *dirty* Dancefloor. Dass dort auch das Kleinbürgertum die Unlust in Bewegung investiert, wissen die Pet Shop Boys. Dass ausgerechnet sie mit »The Last To Die« Bruce Springsteen covern, ist kaum Zufall. Man vergleicht zwei Arten der Melancholie: die schwitzende, authentische, bei der nur die Halsschlagader tanzt wie beim Boss, und die Melancholie zweiter Ordnung der beiden Briten. *Keep calm and carry on!* Aber besser geht es, wenn das Weitermachen ein bisschen queer bleibt wie beim furiosen Schluss-House-Marsch »Vocal«: »I like the singer / He is lonely and strange / Every track has a vocal / And that makes a change.«

Simon Reynolds sah in seinem *Retromania*-Bestseller die Modelogik im Zentrum der Popmusik, wenn der *change* nicht mehr Wandel, sondern nur noch Abwechslung vom letzten Album oder Trend verspreche. Reynolds sieht darin eine Entleerung von Pop. Die Pet Shop Boys aber sehen darin die Freiheit, zu tun, was sie wollen. Manchmal bedeutet das übrigens auch: nichts sagen, nichts singen, höchstens summen.

Manchmal bedeutet Freiheit auch: nichts sagen, nichts singen, höchstens summen.

BOARDS OF CANADA
TOMORROW'S HARVEST
WARP / ROUGH TRADE
ALBUM

Acht Jahre ist es her, dass die Brüder Michael und Marcus Sandison ihr letztes Album veröffentlicht haben. Ebenso lang wie bei einem gewissen anderen Produzenten-Duo, das mit einer neuen Platte gerade für viel Aufmerksamkeit gesorgt hat. Bei aller grundsätzlichen Verschiedenheit haben Boards Of Canada und Daft Punk dennoch Gemeinsamkeiten: Sie haben Strategien entwickelt, wie man sich als erfolgreicher Künstler der Öffentlichkeit entziehen kann, sie haben ein Faible für Musik der späten 70er- und frühen 80er-Jahre, das auch auf ihren neuen Platten zu tragen kommt, und sie inszenieren die Veröffentlichungen ihrer aktuellen Alben als Event, nicht zuletzt im Bestreben, eine Vorfreude zu erzeugen, wie sie sie selbst einst empfanden, als sie in ihrer Jugend am Erstveröffentlichungstag einer Platte im Laden Schlange standen.

Anders als Daft Punk klingen Boards Of Canada auch 2013 vor allem nach sich selbst. Der Vorwurf mangelnder Weiterentwicklung ist nicht neu. Bereits beim zweiten offiziellen Album *Geogaddi* von 2002 wurde kritisiert, das schottische Duo würde lediglich mehr vom Gleichen machen. Ein Grund dafür ist, dass der eigene Sound bereits auf dem Warp-Debüt *Music Has The Right To Children* so ausgereift und entwickelt war, dass folgende Veröffentlichungen mitunter wie Variationen einer Grundformel klangen. Wie gut Boards Of Canada in dem sind, was sie tun, lässt sich erkennen, wann man *Tomorrow's Harvest* im Vergleich zum Großteil jener Hypnagogic- und Chillwave-Platten der letzten Jahre hört, die einen Teil der BOC-Ästhetik für sich verwendet haben, etwa die künstliche Alterung, Beschädigung und Bearbeitung von Sounds, Aufnahmen auf alten Kassetten- und VHS-Bändern, verwaschene Analog-Synthie-Sounds.

Atmosphärisch knüpfen BOC an die Düsternis von *Geogaddi* an. Während dieses vollgestopft war mit mathematischen Verweisen, okkultistischen Andeutungen und einer Faszination für religiöse Sekten wie die Branch-Davidianer, legen die kryptischen Referenzen der Stücktitel auf *Tomorrow's Harvest* die Auseinandersetzung mit der atomaren Gefahr zu Zeiten des Kalten Krieges nahe. (Der Albumtitel selbst stammt von einem Onlineshop, der sich auf Notversorgung und Vorratshaltung für Krisensituationen spezialisiert hat.) Auch auf *Tomorrow's Harvest* gibt es Boards-typische, schmerzhaft schöne, schimmernde Melodieschweife, mehrschichtige Texturen, verwobene Stimm-Samples und unterschwellige Klänge zu hören. Statt der bearbeiten Gitarren auf dem Vorgänger *The Campfire Headphase* treten vor allem gebrochene Synth-Akkorde auf, die an John Carpenter erinnern. Boards Of Canada selbst geben an, für die Platte vor allem von italienischen Horror- und Giallo-Filmkompositionen aus den 70ern und 80ern von Fabio Frizzi, Stefano Mainetti oder Riz Ortolani inspiriert worden zu sein. Vor allem rhythmisch hat sich das Duo weiterentwickelt. Verschleppte Breakbeat-Loops, lange Teil des *signature sounds*, gehören der Vergangenheit an (Ausnahmen wie »Nothing Is Real« bestätigen die Regel). Die Drums auf Stücken wie »Sick Times« und »New Seeds« klingen komplexer und abwechslungsreicher, der Half-time-Rhythmus von »Cold Earth« lässt erahnen, dass auch Post-Dubstep-Produktionen von Künstlern wie Shackleton nicht spurlos an ihnen vorübergegangen sind. Zu den Höhepunkten des Albums zählen aber gerade die ergreifenden, Beat-losen Interludes wie »Uritual« oder »Sundown«, die als Bindeglieder zwischen den detaillierten, längeren Stücken dienen.

Boards Of Canada lassen befremdliche Sounds vertraut klingen. Und auf *Tomorrow's Harvest* klingen sie vielleicht besser als je zuvor.

Heiko Hoffmann

BEADY EYE
BE
COLUMBIA / SONY
ALBUM

Dass die einzige noch denkbare, ja absolut logisch erscheinende Revolution in der dahinsiechenden Rockmusik ausgerechnet von einem vermeintlich Ewiggestrigen wie Liam Gallagher kommen würde, damit hätten wir eher nicht gerechnet. Doch was kann noch kommen, über 20 Jahre nach der letzten echten Innovation im Rock? Genau: ein komplettes Album ohne Refrains. Allerdings nicht auf die Weise, nach der Gallaghers ewige Lieblingshassobjekte Radiohead ein solches Projekt angehen würden, nein, das wäre zu einfach. Was bislang fehlte, war natürlich eine Platte, die crazy-clever vorgibt, ein strunzordinäres, 60s-inspiriertes Standard-Brit-Rock-Werk zu sein, mit dem einen Unterschied: dass halt keine Refrains drauf sind.

Doch genug gelacht: Bereits vor Liam Gallaghers erstem Album ohne seinen großen Bruder hatte man ja größte Bedenken. Er hat sich dann aber halbwegs anständig aus der Affäre gezogen. Zumindest im Vergleich zu *BE*, dem mit dem üblichen Große-Fresse-Tamtam angekündigten zweiten Werk seiner Oasis-Nachfolgetruppe Beady Eye, einer Platte übrigens, mit der Gallagher direkten Anschluss an die Naive-Kunst-Phase der »Little James«-Ära findet. So sind die Zeilen »Give peace a chance, take my hand, be a man« aus »Don't Brother Me« (sic!) natürlich als warmherziges Versöhnungsangebot an Bruder Noel zu verstehen, während er den Rolling Stones mit jener allen Ernstes »Shine A Light« betitelten Stupidität eine eher zweifelhafte Referenz erweist oder in der ersten Single, »Second Bite Of The Apple«, auf derart enervierende Weise völlig melodiefrei die Zeile »The world is up if you're tough enough« wiederholt, dass es eine reine Qual ist.

Dabei geht's durchaus beachtlich los: »A Flick Of The Finger« ist mit majestätischen Bläsern und superber Gesangsperformance zirka zwei Minuten lang ein süßes Versprechen. Der Song repetiert dann aber ewig quälend das an sich grandiose Eingangsmotiv. Das fällt Gallagher schließlich auch auf, weshalb er »Flick« mit irgendjemandes Spoken-Word-Performance eines Jean-Paul-Marat-Zitats beendet, weil: So machen das doch diese Art-Rock-Dudes, oder?

Es sind solche und andere Produzenten-Taschenspielertricks, die *BE* mit Mühe über den Status eines Bewerbungsdemos einer willkürlichen Beat-Kapelle aus Krefeld erheben. Produziert hat die Platte nämlich ausgerechnet der in den letzten Jahren eventuell ein wenig *zu* umtriebige Dave Sitek of TV-On-The-Radio-Fame – ein Mann, der durchaus weiß, wie man mediokres Songwriting durch die richtigen Loops, Filter und Bläsersätze aufpeppt.

So ist *BE* am Ende eine zwar perfekt durchdesignte, grandios gut gesungene, aber leider eben: unterirdisch komponierte Platte geworden, die ihren Hauptzweck indes erfüllt. Bereits zu Oasis-Zeiten war Liam Gallagher nicht zuletzt eine Stilikone für Nachwuchs-Mods. Die sind mittlerweile älter geworden und verdienen ordentliches Geld, weshalb Gallaghers beste Idee der vergangenen Jahre die Gründung des Modelabels Pretty Green war: ein überaus erfolgreich operierendes Mode-Start-up, das vom Paisley-Hemd über den gediegenen Cardigan bis zur klassischen Harrington-Jacke sämtliche Bedürfnisse des urbanen Mod-Berufsjugendlichen befriedigt – und *yes, I'm one of them*. Pretty Green verdankt seine Authentizität dem Rockstar-Status seines Gründers – weswegen dieser von Zeit zu Zeit eine neue Platte aufnehmen muss, so einfach ist das. Kein Wunder also, dass er keine Zeit hatte, das neue Daft-Punk-Album zu schreiben.

Torsten Groß

GOLD PANDA
HALF OF WHERE YOU LIVE
GHOSTLY INTERNATIONAL / ALIVE
ALBUM

Wenn einer eine Reise tut. Für sein zweites Album ist Gold Panda um die halbe Welt nomadisiert, hat Orte verlassen und ist wieder zurückgekehrt oder auch nicht. Der Londoner Produzent selbst spricht von einem »city album«. Tracktitel wie »Brazil«, »My Father In Hong Kong 1961« oder »Junk City II« künden von diesem Audio-Urbanismus. »Brazil« beispielsweise handelt von einer verstörenden Fahrt durch São Paulo.

Allerdings ist das keine funktional distanzierte »Musik für Städte«, sondern eine atmosphärisch dichte Umgebungsmusik, die bestimmte Erfahrungen zurückholt: eine unheimliche Autofahrt oder

Werke X

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von Diedrich Diederichsen

1

2

3

4

Gegen die eine große Linie von Musikdenken, dass die Anordnung von Klängen in Sequenz und Harmonie nichts anderes sei als eine Art verzauberte Erzählung, mit einem veritablen Subjekt (oder mehreren) im Mittelpunkt, hat sich die andere entwickelt, die immer eher wollte, dass Musik den Klang der Welt neu hervorbringe und feiere, nicht am sattsam bekannten Sound des Subjekts weiterweben möge. Natürlich steht diese Richtung, mit Gründungsdokumenten bei Debussy (*La Mer*) oder Varèse (*Ionization*), immer mit einem Bein in der Esoterik, kann dafür aber ausschließen, sich an Macht und Mythen mit sich selbst beschäftigter Einzelner aufzureiben (und wem kommen die nicht aus den Ohren?).

Sound Art hat diese Gegenrichtung über die Verherrlichung von Natur, Planet und Umwelt hinaus in Richtung auf die Spezifik bestimmter Orte und Räume erweitert – und gerade da wird's nun oft tautologisch, wenn man die hundertste Installation sieht, die, durch irgendwelche Filterungen und Verfremdungen leicht kaschiert, doch nichts anderes wollen, als den Sound zu feiern, den ein konkreter Raum hergibt. Das macht aber auch jede Rockband ganz gut. Interessant wird es, wenn jemand versucht, die Idee der Sound-Installation aufzugreifen, aber sie dann wieder zu remusikalisieren: die Geschichte von Beton und Sand, Asche und Industrie wieder in das Idiom einer subjektiven Erzählung rückzuübersetzen.

Diesen Versuch unternimmt der kanadische Komponist MARTIN BÉDARD[1] auf seinem Album *Topographies* (Empreintes Digitales). Fast alle der durchschnittlich zehnminütigen Werke handeln von konkreten Räumen, nehmen konkrete Klänge dieser Räume zum Anlass und zur materiellen Grundlage, speisen diese aber in mächtige Whirlpools von musikalisch üppigen, gerne ein bisschen überwältigenden barocken Sound-Sprudeln ein. Bédard geizt nicht mit fetten elektronischen Massagen und quasi-sinfonischen Massierungen, intensiven Unübersichtlichkeiten, die sich dann wieder fast liebreizend ordnen und auf sinnfällige Weise Form bilden – immer dabei aber: die Raumklänge als Bass der Realität. Unterwasseraufnahmen, musikalisierte Güterzüge, Straßen und Gebäude. Auch für Freunde des Prog-Rock geeignet, die mal auf den Rock verzichten können.

Eine Techno-Delikatesse: *Retro-2038* (Editions Mego) von COH[2] a.k.a. Ivan Pavlov. Trotz Titeln wie »Retrotech Overture« oder »Vainio« geht es hier nicht um Hommagen und Zitate, sondern um eine abstrakte Klarheit, die allerdings eine bestimmte Geschichte hat. Auf die zu verweisen hilft, um sich die Kunstreligion vom Leibe zu halten, die an Alben wie diesem Essenz und minimale Wahrheit des Elektronischen erkennen will. Die Versuchung, bei einem zarten posthumanen Quasi-Folk-Track wie »Time To Time« genau an so etwas wie ewige Grundformen des Digitalschönen zu glauben anzufangen, ist indes groß. Leider kenne ich die Aufnahmen des Broken Arm Trio um den Free-Jazz/Improv-Cellisten Erik Friedlander nicht, aber was der Produzent, Mixer und Engineer Scott Solter daraus gemacht hat, ist brillant. Fünf Vignetten, die jede für sich Distanzen zurücklegen, für die andere Lebensläufe brauchen: aus dem irren Inneren des Instruments durch gewaltige, sich blähende Kanalisationstunnel in die Spiegelsäle des Orchestralen und zurück in das mikrokosmische Reich der Glitches und der reißenden Saiten, wo das arme Kontaktmikrofon im Cello gefangengehalten wird. Auf der EP SOLTER RESETS FRIEDLANDER[3] »No Compass« (Skipstone) stellt sich auf sehr entspannte Weise die Frage so gar nicht mehr, was eigentlich instrumentale und was elektronische Musik sei.

Am Anfang solcher Entwicklungen stand ein Mann, den man als Pionier nicht genug schätzen kann: RAMON SENDER[4], neben Pauline Oliveros, Terry Riley und Morton Subotnick die entscheidende Größe in den Entstehungsjahren des San Francisco Tape Music Center, dessen eigenes Werk im Gegensatz zu dem der Erfinderin des Deep Listening, des psychedelischen Minimalisten und des zentralen Synthesizer-Ausprobierers kaum dokumentiert ist. Dabei hat er mit der kollaborativen Arbeit *City Scale* schon in den frühen 60er-Jahren Sound im öffentlichen Raum zelebriert und war von Blues und Hippiekultur ebenso affiziert wie von neuster Elektronik. Die einzigen Aufnahmen, die man zurzeit (mit Glück) von ihm bekommt, stammen aus den 60ern und sind 2004 respektive 2006 auf Locust wiederveröffentlicht worden: *Worldfood* und *Desert Ambulance*. Letzteres, vor allem das Titelstück auf der B-Seite mit Pauline Oliveros am Akkordeon, ist der ideale Einstieg in das zerklüftet roughe, aber ebenso frische und großzügige Klima meiner aktuellen Lieblingsmusik (sowie in die großartigen Coverwelten des Licht- und Multimediakünstlers und SFTMC-Mitstreiters Tony Martin).

auch einen trägen Tag in einem fremden Haus in einer fremden Stadt. Wie ein klangforschender Ethnologe hat der ehemalige Student der *Oriental and African Studies* Situationen und Sensationen aufgesogen und in seinem Studio durchgearbeitet. Gold Panda blickt wie durch einen kosmopolitischen Filter auf seine Lieblingsmusiken. Neben Deep House, Techno und Soul gehört dazu auch der verschrobene Kraut-House von Jan Jelinek, den Panda auf seinem 2011 erschienenen *DJ-Kicks*-Mix präsentierte.

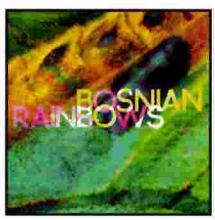
Klar entsteht dabei immer noch Clubmusik, doch anstatt affirmativ durchzumarschieren, geraten die Tracks immer wieder ins Straucheln. Fiebrige Verdichtungen und eindringliche Ruhepausen überlagern sich, Rhythmen werden gestreckt und gestaucht, sodass eine polymorphe Raummusik entsteht. Allein das jackende »An English House« ist einen Tick harscher als der Rest. Zwischen burschikoser Minimal Music und feinsinniger Balearica ist alles drin, wobei Gold Panda die einzelnen Referenzen detailversessen einarbeitet. Asiatische Glockenspiele, orientalische Streicher und Exotica-Vogelzwitschern klingen gleichwohl nicht nach Dekor, sondern strukturell notwendig. Sie sitzen in der Tiefe der tanzbaren wie der untanzbaren, eher Soundscape-artigen Stücke. Allerdings bleibt unklar, woher sie stammen, ob es sich um Feldaufnahmen oder nachträgliche Rekonstruktionen von Stimmungen handelt. Gold Pandas *international style* klingt vielschichtig und organisch und kontert ganz nebenbei eine reaktionär beschränkte Idee von Heimat. Gold Panda kommt aus dem Südostlondoner Stadtteil Peckham, in dem aus Mobiltelefonen und vorbeifahrenden Autos UK Garage, Grime und andere Abzweigungen des sogenannten Hardcore-Kontinuums dringen. Das kulturell und räumlich Ferne liegt ihm aber näher und macht ihn frei von allzu aufdringlichen Einflüssen und Kontinuitäten.

Aram Lintzel

BOSNIAN RAINBOWS
BOSNIAN RAINBOWS
CLOUDS HILL / ROUGH TRADE
ALBUM

Ab und zu taucht sie nochmal auf, die Band, die einen aus den Socken haut. Bosnian Rainbows sind so eine. Die wacker Clubs auf der ganzen Welt rockende Musikfamilie schließt sich mal länger in ein Strandhaus ein oder reist auch für ein paar Tage ins Studio des Hamburger Labels Clouds Hill. Dort hat sie in acht Tagen ihr gleichnamiges Debüt eingespielt, elf Songs wie aus einem Guss, die von Energie, Selbstbewusstsein und Nassforschheit künden.

Erstaunlich eigentlich, dass die Band, die sich angeblich nur von Brokkoli ernährt, erst im Sommer 2012 zusammengefunden und so schnell eine gemeinsame musikalische Grammatik entwickelt hat. Vielleicht, weil alle vier Mitglieder befreundet sind. Sicher aber auch, weil sie musikalische Koryphäen sind, jede und jeder für sich auf eigene Art. Da ist die Sängerin und Gitarristin Teresa Suárez alias Teri Gender Bender, die bereits mit der mexikanischen Garagenpunkband Le Butcherettes für Furore sorgte. Die junge Feministin versprüht Energie, tanzt wie ein Derwisch, fräst Gitarrensaiten und singt seltsam weise über Liebe, Krankheit und Tod. Ihre Stimme klingt mal nach Siouxsie Sioux, Patti Smith oder Debbie Harry, mal nach Andrew Eldritch. Neben Suárez ist der umtriebige Supergitarrist Omar Rodríguez-López dabei, of At-The-Drive-in-, Mars-Volta-, Und-so-weiter-Fame. Er hat von Mars Volta seinen genialen Drummer Deantoni Parks mitgebracht, der uhrwerkig spielt und gleichzeitig Keyboards tippt. Alle weiteren Tasten bedient der begnadete Nicci Kasper, der schon mit KRS-One musizierte und mit Parks noch bei KUDU und den Dark Angels spielt. Da Herr Rodríguez-López hier keinen Diktator gibt, kann jede und jeder produzieren, komponieren, den Engineer oder die Bandleaderin geben. Er selbst singt öfters die zweite Stimme, die wunderbar mit dem Gesang von Suárez harmoniert.

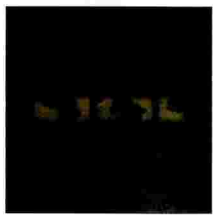


Wollte man eine Schublade öffnen, wäre das hier wohl Drama-Rock, ein kräftiges, glamouröses Etwas, düster, erhaben, manisch, *straight in your face* und *old school*. Schon erstaunlich: Egal, was die vier spielen, ob es Blondie-eske Disco-Feger sind (»Dig Right In Me«, »Morning Sickness«), verzweifelte, dennoch verspielte Liebeslieder (»The Eye Fell In Love«, »I Cry For You«) mit *call & response* und zickigem Rhythmus: Alles klingt *sharp* und *tight*, so wie Lieblingshosen sitzen, da passt nix dazwischen. Überraschend ist es auch. Immer, wenn du denkst, du hast es kapiert, passiert etwas, erklingt noch eine Stimme, zieht das Tempo an, drehen die Keyboards durch. So auch beim schönsten Lied, dem weltumarmenden »Turtle Neck«, bei dem Teri Gender Bender und Omar Rodríguez-López den Refrain so träumerisch singen, dass er nicht mehr aus dem Kopf will. Doch gerade, als man sich eingelullt fühlt, prasselt es Tempiwechsel, lautes Husten, flirrende Gitarren, einen wuchtigen Bass; alles steigert sich, bis Gender Bender eine dramatische Geschichte vom Verlassenwerden erzählt. Es folgt die Erlösung, in Form einer spröden Westerngitarrenminiatur, dann nochmals der Refrain … Ja, ab und zu taucht sie noch mal auf, so eine Band. Ganz groß.

Barbara Schulz

GREG HAINES
WHERE WE WERE
DENOVALI / CARGO
ALBUM

2006-2012
DENOVALI / CARGO
COMPILATION



Greg Haines könnte mit seinen Live-Auftritten urige Konzertsäle, Kirchen oder Theater füllen, Norwegerpulli-tragende *thirtysomethings* und kulturinteressierte Pärchen im Rentenalter vor sich. Er könnte mittlerweile aber auch ausgediente Heizkraftwerke, umfunktionierte Bunker und schummrige Fabrikhallen zum Erbeben bringen, Dub-Techno-Heads und IDM-Nerds in Begeisterung versetzen. Der Brite ist mit Klavier- und Cello-Unterricht aufgewachsen, bastelte sich als Teenager früh ein Heimstudio und begann damit, zwei Welten zum Kollidieren zu bringen. Zaghaft zuerst, mit *Slumber Tides* im Jahr 2006: viel Cello-Einsatz, mikrotonale Verschiebungen, geisterhafte Gesangseinlagen, alles wiegt sich in Wiederholungen auf und ab. Nichts Besonderes soweit. Erst mit *Until The Point Of Hushed Support* setzte sich Haines, unterstützt von mehreren Streichern, ein Denkmal. Die 40-minütige Etüde in Sachen Erhabenheit mündet in einem unvergleichlich überwältigenden Finale. Das dritte Album *Digressions* gab sich Pomp- und Pathosverliebter, ließ aber schon mehr elektronische Elemente erahnen und das Piano zum heimlichen Hauptdarsteller avancieren. Die drei Alben werden jetzt von Haines' neuem Label Denovali in eine aufwändige 3-CD- beziehungsweise 5-LP-Box eingefasst und unter dem Titel *2006-2012* neu herausgegeben.

2013 aber ist das Jahr von *Where We Were*. Ein Album, das zwar weiß, was hinter ihm liegt, aber festen Schrittes Neuland betritt. Der Auftakt überrascht zunächst kaum: Über rauschigem Tape-Geknister tänzeln ein paar zart angeschlagene Klaviertöne. Doch die Synthies beginnen zu kreischen, hinten im Mix erklingt ein markerschütternder Schrei. Und dann ebbt auch das ab, und die verflochtenen Rhythmen, von denen nie so ganz klar ist, von welchem Instrument sie wohl stammen, leiten in »Something Happened« über, eine Art Post-Dubstep-Track mit geradem Kick, der zum Ende hin von einem mächtigen Beinahe-Backbeat abgelöst wird. Zu erwarten war das auf keinen Fall, verschubladen lässt sich es auch kaum, dafür ist es zu eigenwillig. Und trotzdem ist es eingängig, fast tanzbar.

Für das Album hat sich Haines ein Jahr lang abgeschottet, auf Klavier, Vibraphon und Percussions improvisiert, um dann mit analogen Synthesizern die Ausgangs-Sounds zu verfremden und neu zu arrangieren. *Where We Were* schämt sich seiner Krautzitate ebenso wenig wie es vor afrikanischen Rhythmen Halt macht. Haines hat eine Ausdrucksform gefunden, die ihm einen harmonisch ausgefeilten, fragilen und trotzdem fordernden Klang erlaubt, der musikalische Räume auslotet. Aller Komplexität zum Trotz: Es geht nach vorn. Die wuchtige Kickdrum von »Habenero« prescht mit gut 130 bpm vor, obwohl ihr der polyrhythmische Wahnsinn, der sich drumherum entspinnt, immer wieder ein Bein zu stellen versucht. Mit »Habenero (Version)« zeigt Haines dann, wie weit er die Verfremdung treiben kann. Die Beats des Ursprungsstücks werden unter Wasser versenkt und mit noch mehr wattigem Dub aufgefüllt. Damit ist *Where We Were* auch schon zu Ende, Haines' Zukunft hingegen hat gerade erst begonnen. Sie verspricht eine große zu werden.

Kristoffer Cornils

MAYA JANE COLES
COMFORT
I/AM/ME / KOBALT / ROUGH TRADE
ALBUM

Die Industrie mag Wunderkinder, aber dieses Wunderkind mag nicht. Jedenfalls nicht so sehr, dass es der Industrie das ersehnte Debütalbum eben mal so in den Schoß wirft. HipHop-Tracks als Schlafzimmerproduzentin mit 15 Jahren, erste DJ-Mixe mit 17, dazwischen Musikunterricht an allen erdenklichen Instrumenten, immer noch mit 17 als *underage kid* heimlich im Club bei Anja Schneider und Steve Bug in East London, von HipHop über Drum'n'Bass und Dubstep endlich beim zuvor als *cheesy* missverstandenen House angekommen, Musikschule und -uni als überflüssig abgehakt, stiehlt Zeit und behindert nur. Nach diesen Stationen platzte Maya Jane Coles, heute 25-jährige Londonerin mit englischen und japanischen Wurzeln und sehr musikaffinen Eltern (ihr Vater machte das Platten-Artwork für Killing Joke), 2010 mit ihrer Single »What They Say« in die Szene – und bevorzugt heute noch den *Comfort* der absoluten Unabhängigkeit und Kontrolle, statt nach den Schecks der Majors zu greifen.

Nach 14 Titelstorys in internationalen Magazinen – ohne LP! – und Helikopterflügen zu riesigen Festivalauftritten ist das bewundernswürdige Selbstvertrauen der zierlichen, breitflächig mit Tattoos geschmückten und dem Hörensagen nach bodenständig schüchternen Musikerin mehr als nachvollziehbar, und so gründet Coles flugs ihr eigenes Label. Wie nicht anders zu erwarten, hat sie auf *Comfort* alles geschmeidigst im Griff: jeden Sound, jedes Instrument, die ganze Produktion, den Mix, sogar das Artwork – alles stammt von ihr. Sogar Vocals hat sie für »Dreamer« und »Stranger« selbst eingesungen, luftig, krisp und klar. Schon vorab hatte die Multitaskerin, die sich nach eigenen Aussagen auch fürs Malen und Zeichnen begeistert, verlauten lassen, bei ihrem Debüt würden keine Genregrenzen akzeptiert, es werde ein zu 90 Prozent vokales Werk, das seine Inspiration im Songwriting suche. So ist die Liste der Gastsängerinnen lang und schön: Miss Kittin, Kim Ann Foxman, Karin Park, Catherine Pockson, Nadine Shah, dazu Tricky und Thomas Knights.

Dass da niemand war, der ansagte, wie es zu laufen habe, macht sich auf dem im besten Sinne clubpoppigen Album bemerkbar, denn es gibt keine genrespezifische Linie, dafür aber eine künstlerische Dramaturgie, die sich gekonnt durch die Kontraste zwischen flach und tief schlängelt. Auf »Burning Bright« mit Kim Ann Foxman, einem Oberflächenpopblitzer in schläfrig gedrosseltem Mid-Tempo, folgt eine Nummer später das deepe »Blame« mit dem opulenten Gesang von Nadine Shah zu sehnsüchtig bluesigem Bass und dubbigem Gewummer. Auch in den Tracks selbst wechselt Maya Jane Coles, immer mit wohlig angezogener Handbremse, ohne Berührungsangst zwischen deep und poliert, zwischen synthetisch und organisch und schafft dabei ein irritierend irisierendes und dabei doch zutiefst beruhigendes Klanguniversum. *Comforting.*

Sonja Eismann

CHARLI XCX

TRUE ROMANCE

ASYLUM / WARNER

ALBUM

Charlotte Aitchinson alias Charli XCX wurde im Jahr 1992 in der englischen Grafschaft Hertfordshire geboren. Zu jener Zeit fühlte es sich schick an, Poperzeugnisse als »postmodern« zu bezeichnen, weil man befand, das Tribalistische, Grabenkampfhafte verschiedener Subkulturen befinde sich in Auflösung, die Popmusik stehle und zitiere sich munter Stil- und Ära-übergreifend sowie oft ironisch durch die eigene Geschichte, erhebe das Zitat zum einzigen Inhalt und sei also ein riesiges desorientierendes Zeichengewirr. Aufmerksame Leser werden bemerkt haben: Ähnliches sagt man auch dem Pop von heute nach! Nur dass man aufgrund eines mittlerweile ganz schön lang andauernden Trends zu Hui-Buh-haften Halleffekten das beschreibende »postmodern« oft durch allerlei Geister ersetzt hat, die die Popmusik aus ihrer eigenen Geschichte heraufbeschwöre.

Auch Charli XCXs neues Album *True Romance* (zitiert den Titel eines zitatreichen Films aus der Feder des Zitatweltmeisters Quentin Tarantino!) enthält hie und da recht viel Hall. Umso schöner, dass in mehreren Besprechungen des Werks wieder die Vokabel »postmodern« vorkommt, eine für den Verfasser dieser Zeilen erstaunlich wohlig anmutende Heraufbeschwörung der Musikdebattengeister seiner Jugend. Tatsächlich ist *True Romance* unter Produzenten wie Ariel Reichstadt (Usher, Solange) oder Patrick Berger (Lana Del Rey) zu einem recht

ADVERTORIAL

BRAUN

cruZer

Der Braun cruZer 6 face ist alles in einem: Rasierer, Styler, Trimmer. Er sorgt für einen gestylten Bart, eine glatte Rasur und präzise Konturen – sogar unter der Dusche. Der stylische cruZer 6 ist schnurlos und vollständig abwaschbar. Wer neben dem Bart gleich auch noch seiner Frisur den richtigen Schnitt verpassen möchte, kann direkt zum cruZer 6 beard&head greifen. Die weitere Körperbehaarung bringt dann der cruZer 6 body in ansprechende Form.

Wir verlosen je einen Braun cruZer 6 face, cruZer 6 beard&head und cruZer 6 body.

SCHREIBEN SIE EINE E-MAIL MIT BETREFF CRUZER 6 AN: *gewinnen(at)spex.de*

Teilnahmeschluss ist der 15. August 2013, der Rechtsweg ist bei der Verlosung ausgeschlossen. *www.braun.com/cruZer*

amüsanten Wirrwarr aus Witch House, trashigem 80er-Diven-Pop und 00er-Jahre-Girlband-Ästhetik geworden.

Charli XCX veröffentlichte ihre ersten Lieder bereits als 15-Jährige im Eigenvertrieb und komponierte Icona Pops letztjährigen Hit »I Love It« mit. So offenbart auch auf *True Romance* ihr Gesang, der in gleichem Maße an die zeitgenössischen Popdiven Grimes und Marina And The Diamonds erinnert, dass sie sich längst vor dem Anheuern namhafter Produzenten heimisch fühlte in dieser 13-teiligen Popsuite über mehr oder weniger doofe Boy- oder Girlfriends. Bei aller Referenzlust bleibt also ein Gefühl von Authentizität, selbst wenn sich dies in so schauderhaftem Feriendorfdiskopop wie im Stück »Set Me Free« ausdrückt. An anderer Stelle, auf der Single »You (Ha Ha Ha)«, brilliert sie dafür mit äußerst eingängigem Gedisse irgendeines armen Ex-Partners, während knackige Beats hübsch eiernde Keyboardmotive untermalen – ihrerseits allerdings ein Sample des Berliner Briten und Elektronikkünstlers Gold Panda.

Überhaupt finden sich erstaunlich viele erbauliche Momente auf diesem Album. Man muss sich nur gelegentlich durch mäßig gelungenes Gerappe kämpfen und einige Passagen ertragen, die bei aller Liebe zum ironischen Zitat dann doch etwas zu euroschlagerhaft wirken – oder vielleicht nicht euroschlagerhaft genug. In 20 Jahren, wenn man die neuerliche Entwicklung der Popmusik zum desorientierenden Zeichengewirr beschreibt, mag Charli XCX als Beispiel dafür gelten, wie man als junge Popkünstlerin seinen Weg durch den Zitatenwald finden kann.

Johannes von Weizsäcker

AI WEIWEI
»DUMBASS«
AI WEIWEI STUDIO
VIDEO

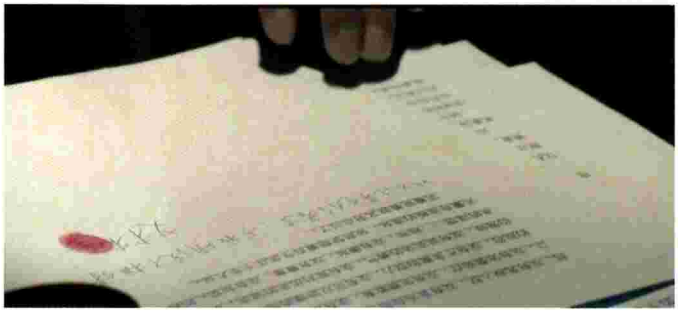
Die Wärter schlank, die Uniformen chic. Der Gefangene bauchig, bebartet, langhaarig, 24 Stunden am Tag überwacht; eine Traumszene vielleicht, Rollentausch, ein paar leicht bekleidete Frauen wagen ein Tänzchen. Ein kleiner Junge – der eigene Sohn? – rasiert dem Bärchen den Schädel, er zieht einen Rock an, Lippenstift, hyperventiliert, *Little Buddha*, der Tanz geht weiter.

Eine Gefängnisszene. Langweilig erzählt. Müde choreographiert. Leidlich nett gefilmt. In einem Niemandsland fern vom *Exploitation Cinema*, aber auch von der glamourösen *Glossiness* eines US-R'n'B Videos. Regie: Christopher Doyle, der einst bei Wong Kar-Wai Kamera gelernt hatte. Natürlich autobiografisch, falls es tatsächlich jemand noch nicht mitgekriegt haben sollte. Illustrativ. Eins-zu-eins. Der Gesang chinesisch, man sagt: vorwiegend ein Fluchen. Ein Trailer für das kommende Album *The Divine Comedy*. Dante, mal wieder. Und die Musik eine Art von *Metal*.

Mal beiseite gelassen, dass ich Ai Weiwei als Künstler nicht sonderlich aufregend finde – und zwar selbst dann, wenn ich, soweit es geht, meinen eurozentrischen Blick ausknipse –, dass mir seine Kunst als Medienspektakel und dann wiederum das mediale Spektakel um diese und ihn und um ihn als *role model* eines Empörtseins-aus-der-Ferne, um ihn als Liebling von rechts bis rechts, von Westerwelle bis Merkel, ihn natürlich nicht wirklich näherbringt; dass dem Menschen Ai Weiwei natürlich sein bisschen Freiheit und privates Glück gegönnt sei; und dass es natürlich wehtut, in der ganzen beschissenen globalen Hegemonie, dass auch Rotchina so vor die Hunde ging und geht und geht. Die Musik. Nun, bildende Künstler haben immer wieder zu *Metal* gegriffen (A. Oehlen, M. Carpenter, M. Eder, Andrew W.K. –), mit unterschiedlichen Ansätzen und Ergebnissen; fasziniert von einer gewissen Drastik und Masse, die mitten im Mainstream zu Hause ist. Oder sprechen hier doch pubertierende Jungs, oder ist es der melancholische Rückgriff auf die eigene Geschichte, auf das Offensichtliche – und sei diese nur imaginiert? Man mag es auch mit Faulheit übersetzen, denn, wenn schon sonore Drastik, warum sich nicht mal umhören und zum Beispiel Marcus Schmickler entdecken, Thomas Brinkmann, Z'EV oder – hey! – Yoko Ono? Ai Weiweis Idee von Metal, umgesetzt von Zuoxiao Zuzhou, ist clownesk fasanenhaft, amtliche Samples im 3/4-Takt. Auf dem Papier mag das gut klingen, produziert ist es aber völlig unentschlossen, blass, banal. Kein Aufbäumen, kein willenloses Überhöhen.

Schlicht eine weitere Fußnote in Ai Weiweis an Fußnoten nicht armem Schaffen.

Andreas Reihse



Ai Weiwei »Dumbass« (China 2013), Regie: Christopher Doyle

Direct Cuts

Clubmusik mit Holger Klein

1

2

3

Glattpoliert, breitwandig, stromlinienförmig und produktionstechnisch manieriert klingt der Mainstream der Neuerscheinungen. Mit der Clubmusik verhält es sich wie mit Autos aktueller Bauart: im Windkanal optimiert und zum Verwechseln ähnlich, vollgestopft mit elektronischem Schnickschnack, im Innenraum aufgeschäumter Kunststoff. Dem musikalischen Pendant automobiler Hässlichkeit, die auch in der Motor City vom Band rollt, widersetzt sich KYLE HALL [1]. Er gilt als einer der hellsten Sterne der jüngsten Detroiter Techno-Generation, *The Boat Party* (Wild Oats Music) ist sein erstes Album. Das gibt es, zumindest vorläufig, nur auf Vinyl. 15 Jahre alt war Kyle Hall, als seine Debütmaxi auf dem Omar-S-Label FXHE erschien. Heute ist er gerade mal 20 und kann auf eine beachtliche Discografie zurückblicken. Sein Metier ist der Maschinenfunk. Die acht Tracks auf *The Boat Party* flanieren nicht in eleganter Robe umher, sie streunen in abgewetzten Fetzen durch die Straßen. Schroffe MPC-Grooves und digitales Störfeuer bestimmen das Bild. Zwischendrin kommt plötzlich ein an Ghetto-Funk angelehnter Jit-Track mit Hochgeschwindigkeitsschritten um die Ecke, und immer wieder sorgen flehende Soul-Samples für ein wenig Wärme, was zuweilen an das Frankreich zwischen Roulé und Ed Banger erinnert. Auf jeden Fall ist *The Boat Party* das interessanteste Album, das Detroit seit langer Zeit hervorgebracht hat.

Zur alten Detroiter Schule, und zwar zur »zweiten Welle«, zählt Robert Hood. Er war einst Mitglied von Underground Resistance und veröffentlichte 1994 mit *Minimal Nation* den radikalsten Entwurf, den die Techno-Welt bis dahin gesehen hatte. 20 Jahre später erscheint mit *Paradise* (M-Plant) nun das erste Album seines Projekts FLOORPLAN [2]. Der Mann ist kein bisschen leise geworden, die zehn Tracks haben nichts Abgehangenes, nichts Gesetztes an sich. Floorplan steht für Robert Hoods Definition von House. Die hat ein recht ruppiges Wesen. Ungewöhnlich hoch ist für heutige Verhältnisse das Tempo, Verschnaufpausen gibt es nicht. Hood'scher Techno trifft auf Soul-, Funk- oder Gospel-Samples und immer wieder diese brutalen Snares und Staccato-Hi-Hats. Ein wirklich aufgewecktes Spätwerk.

In der Versenkung verschwunden war Colin Lindo. In den 90er-Jahren gehörte der Londoner unter dem Namen Alpha Omega zu den festen Größen des Drum'n'Bass-Labels Reinforced. Im letzten Jahrzehnt legte er sich das Zweitprojekt NUBIAN MINDZ [3] zu. Das bewegt sich stilistisch zwischen jazzigen West-Londoner Broken Beats und, wiederum: Detroit Techno. Auf der EP »Ghost Dreams« (Counterchange) erscheinen nun drei hervorragende neue Nubian-Mindz-Tracks. Thematisch geht es um souligen Techno zwischen Melancholie und Metallurgie. Großes Kino ist auch der Remix des Amsterdamer Produzenten Aardvarck, der über einem klassischen Techno-Beat Elemente aufgreift, die an die ganz frühen Reinforced-Platten erinnern.

Zu den interessantesten Londoner Newcomern zählt zweifellos Yemi Olagbaiye alias BLACKSMIF. In dessen Produktionen finden sich auch immer wieder klitzekleine Verweise auf die frühen Proto-Drum'n'Bass-Jahre, die von Labels wie Reinforced, Moving Shadow oder Production House geprägt wurden. Blacksmif-Tracks sind auf eine eigenartige Weise schön und mit Einflüssen aus Bass Music, Jazz, Drum'n'Bass, UK Garage und Techno schwer einzuordnen. Das trifft auch auf die zwei Stücke der Maxi »Splinter Foot Girl« (Space Hardware) zu, die obendrein einen gelungenen Remix des holländischen Electro-Funk-Spezialisten Dexter enthält.

Zum Schluss sei noch auf die Mark-Seven-Neubearbeitungen des 1994er-New York-House-Klassikers »Closer« von DJ DUKE PRESENTS FREEDOM verwiesen (Local Talk). Mit dabei ist auch der legendäre »Klubb Kidz Flava Dub« von DJ Duke selbst. Gänsehaut!

MYKKI BLANCO
BETTY RUBBLE: THE INITIATION
UNO
EP

Im vergangenen Herbst wurde in SPEX, fast gleichzeitig mit dem *Juice*-Magazin, erkannt: »Queer-Rap? Eben nicht!« Mittlerweile ist diese Miniatur von einem Genre glücklicherweise im digitalen Äther verschütt gegangen. Geblieben hingegen sind die damals so gelabelten Künstler. Sowohl Le1f als auch Cakes Da Killa bewiesen unlängst mit ihren Veröffentlichungen: *It's bigger than queer hop!*

Die aufregendste Figur aus dem New Yorker Spannungsfeld zwischen Rap, House, Camp und Vogue bleibt jedoch Mykki Blanco. Starqualitäten bewies sie bereits mit ihren ersten Videos, mit *Betty Rubble: The Initiation* gibt sie sich nun auch als hervorragende Rapperin zu erkennen. Stand am Anfang ihrer Karriere noch das Visuelle im Vordergrund, so spielt auf dieser EP Mykki Blancos Stimme die Hauptrolle. Auf acht hypermodernen Beat-Ungetümen rappt, singt, spricht, krächzt und kreischt sie sich einen ab, als wäre sie endlich vollends entfesselt. Die latente Bedrohlichkeit, die sie auf den ersten sechs Songs vor sich her trägt – der Wahnsinn.

Während die Instrumentals diverse Spielarten der Clubmusik zitieren, erzählt Blanco mit meist maskuliner Intonation von diesem und jenem und verzichtet dabei auf einen roten Faden. »The Initiation« trägt sie gar in Latein vor und klingt dabei so gepeinigt, als würde ihr gerade der Teufel ausgetrieben. Erst Song Nummer sieben bricht mit diesem düsteren Grundton. Der relaxte Vibe von »Ace Bougie Chick« scheint direkt der Bad-Boy-Ära entlehnt, jener Zeit also, in der Puff Daddy harten Rap durch softe R'n'B-Refrains ins Popradio brachte. Wenig später schließt die EP mit der kunstigen Spoken-Word-Nummer »Vienna«, und man hat kaum noch eine Wahl. Zwangsläufig stellt man fest: Ja, Mykki Blanco ist der neue Lil Wayne. Ein manischer MC, kein zwingend brillanter Erzähler, dafür aber eine Ideenmaschine sondergleichen. Blanco ist nicht das queere Pendant zu Nas, ihrem Lieblingskünstler, keine geniale Beobachterin ihrer Umwelt. Sie ist etwas anderes. Eine Ausnahmefigur, die alle Grenzen sprengt und hoch oben am Firmament funkelt. Ein Star eben.

Sascha Ehlert

IKONIKA
AEROTROPOLIS
HYPERDUB / CARGO
ALBUM

Schon das von Optigram designte Cover könnte aus den 80er-Jahren stammen. Weißglänzende grafische Elemente, die Hochhäuser oder ein Labyrinth oder beides darstellen könnten und sich in unüberblickbarer Ferne am Horizont auflösen, dazu als einziger Verweis auf Leben eine winzige schwarze Katze, die über eben diese Elemente spaziert: eine sehr typische Kombi aus jener Epoche. Fortschrittlich gesinnte Kunstlehrer hätten das Motiv glatt zur Bildinterpretation ausgewählt.

Mit der Musik verhält es sich zunächst ähnlich retromanisch: Italo- und Jack-House-Fragmente, upliftende Synthieschleifen und Dancefloor-orientierte Bassspuren, viel Fingerschnipsen, Hall und räumliche Effekte; man meint ein Sample aus Ollie & Jerrys »Breakin' ... There's No Stopping Us« zu erkennen und so weiter. Und doch ist alles ganz anders, was Ikonika, eine der wenigen weiblichen DJs und Producer aus der UK-Garage- und Dubstep-Szene, auf *Aerotropolis*, ihrem neuen Album für Hyperdub, macht. Denn ebenso wenig, wie die Covergestaltung vor 25 Jahren *genau so* ausgesehen hätte, klang die Musik der 80er-Jahre *genau so* wie Ikonikas Album.

Sara Abdel-Hamid, wie Ikonika mit bürgerlichem Namen heißt, ist jung genug, um angesichts 80er-Jahre-Designs in Bild und Ton nicht

in kitschige Erinnerungs-Loops zu verfallen. Sie kann mit kühlem, aber begeisterungsfähigem Forscherinnenblick an dieses Projekt herangehen, an dessen Anfang ihr Faible für alles im Zusammenhang mit Luftfahrt stand. Ikonika kommt aus Heathrow, einer echten *Aerotropolis:* einer Stadt, die um einen Flughafen herum entsteht, deren urbane Existenz komplett vom Flugbetrieb abhängt. Ikonika will, dass die Tracks wie vom Flugsimulator generiert funktionieren: Start – Höhe gewinnen – Plateau – Sinkflug – Landung. Tracks wie »Zen Sizzle«, »Practice Beats«, »Eternal Mode« oder die mit Gastvocals von Jessy Lanza angereicherte Single »Beach Mode (Keep It Simple)« demonstrieren diesen spielerischen Formalismus oder formalisierten Spieltrieb perfekt: Ikonika benutzt die Sounds alter Drummachines und Synthesizer, die so klingen wie antike Videospiel-Scores. Und so, wie das Cover von *Aerotropolis* typische Codes der 80er aufgreift, mit modernen Produktionsmöglichkeiten imitiert und weiterführt, aber nicht mit 80er-Thematiken auflädt, baut Ikonika ihre Tracks: Sie separiert charakteristische Elemente wie Handclaps und Drumcomputer-Soli, komponiert aber eben kein neues »There's No Stopping Us«. Die Elemente *sind* der Track.

Ikonika liebt den Film *Gattaca* und ist überzeugt davon, dass die Expansion in Zeit und Raum (»die Zukunft«) unbedingt positiv besetzt ist, weshalb ihr Album vom ersten bis zum letzten Ton positiv und erhebend klingt, ungeachtet des ökologischen Rucksacks, den man in einer *Aerotropolis* zwangsläufig mit sich herumschleppt.

Christina Mohr

Gegenwartskunde

Popwelt mit Klaus Walter

1

2

Im Zug von München nach Frankfurt einen *taz*-Artikel von Tania Martini über Guy Debord lesen? Geht nicht, Mark E. Smith auf dem iPod brüllt in die Ohrstöpsel, schlecht gelaunt, fordert Aufmerksamkeit. *Re-Mit*, das neue Album von THE FALL[1] (Cherry Red): Fall-Krach bleibt Fall-Krach, immer gleich, immer anders. Dabei hatte ich die Lust verloren am ewigen Granteln und Nölen, keine Zähne im Mund und redundant, *just another* Mark Smith (auf der im Folgenden besprochenen Compilation-Box gibt's Jazz Butchers »Southern Mark Smith«).

Super allerdings neulich das hier: »mongoloid Irish folk« – Smith über Mumford & Sons, die Streberband einer »Wir-sind-alle-Middle-Class«-Utopie, die in Germany von Gabriel & Roth verkörpert wird: Siggy Pop und Claudi Steine Scherben. *Re-Mit* ist jedenfalls nichts für den iPod in der Eisenbahn, das spricht für The Fall. Für Jörg Sundermeier spricht, dass er vor ein paar Jahren mit einem Set aus The-Fall-Platten auf einer Buchmessenparty in Frankfurt ein Publikum brüskierte, das eben noch in dufter Stimmung zu Kings Of Leon, Nouvelle Vague und Franz Ferdinand getanzt hatte. Fall-Tanzen ist wie Bernhard-Lesen, kann nicht jede/r, an diesem Abend konnten es drei, vier Frauen. Vielleicht haben die Leute Angst vor *miserable Mark*. Angst, fröhlich zu sein.

»Are you scared to get happy?«, fragt die vergessene Band Hurrah (hurra!) in ihrem Song »Hip Hip«. Die Firma Cherry Red hat die Zeile zum Titel einer monumentalen Retrospektive auf die britische Independent-Szene der 80er-Jahre gemacht: SCARED TO GET HAPPY[2] – die Frage markiert einen Paradigmenwechsel. Hurrah, die den Frohsinn schon im Namen tragen, greifen damit die »miserable post-punk bands« an, so die Liner Notes: »Indie Pop said, we don't have to sound angry to mean what we say.«

Fünf CDs, 132 Songs dokumentieren den Übergang vom wütenden, schlechtgelaunten Post-Punk zum fröhlichen Indie Rock, immer auf der Suche nach dem perfekten Popsong. Es geht 1980 los mit Girls At Our Best und endet 1990 bei The Boo Radleys, da ist Indie schon kurz vor staatstragend. Blur und Oasis scharren mit den Hufen, Britpop ante portas. Im Rückblick fällt es schwer, keine Verfallsgeschichte zu erzählen. Die Compilation schafft Kenntlichkeit, Veränderungen, die man damals kaum wahrgenommen hatte, bekommen eine Logik. Der erbärmliche Zustand britischer Rockmusik des 21. Jahrhunderts, er nimmt seinen Anfang mit der Hurrah-Frage »Are you scared to get happy?«

»Getting Nowhere Fast«, der älteste und einer der tollsten Songs der Anthologie, tut genau das: schnell nirgendwo ankommen, nach 140 Sekunden DIY-Punk reißt er ab. Es ist die erste Single von Girls At Our Best aus Leeds, die B-Seite heißt »Warm Girls«, die schwarzweiße Coverzeichnung zeigt eine öffentliche Toilette mit drei Pissoirs, davor stehen zwei Rockträgerinnen und ein Hosenträger. Im Sommer 1980 brachte ich diese Single aus London mit, dazu Platten der Raincoats, Slits, Liliput, Young Marble Giants, alles Bands, die nur aus Frauen bestehen oder in denen Frauen den Ton angeben. 33 Jahre verbrachte ich im Glauben, dass auch Girls At Our Best eine Prä-Riot-Girl-Group waren. Dabei war es eine Sängerin plus drei bis fünf Typen.

»Getting Nowhere Fast« erscheint 1980 auf dem von der Band gegründeten Label Record Records. 1980 wird jeden Tag ein Label gegründet, die einzige Möglichkeit, solche Musik unter die Leute zu bringen. Ein Independent-Label ist ein politisches Unternehmen, das musikalische Unabhängigkeitserklärungen publiziert, nicht nur von Frauen. Musik, die sich unabhängig machen will von Rollenerwartungen, Marktgesetzen, vom Konformitätsdruck der Plattenindustrie. Um 1980 forcieren Independent-Labels (nicht nur) in Großbritannien eine künstlerisch, kulturell und politisch konfrontative Blüte und Vielfalt. Das gilt für *sexual politics* wie für Fragen von *class* und *race*. Post-Punk umarmt Disco & Funk, Dub & Reggae. Rock Against Racism, Two Tone, das Ska-Revival – bedeutende Faktoren und Indikatoren eines postkolonialen Großbritannien. »Etliche Gitarristen des Post-Punk wollten wie Nile Rodgers klingen, aber sie besaßen weder die technische Fertigkeit noch das nötige Fundament innerhalb der schwarzen Musiktradition, sodass ihre stümperhaften Entstellungen des Chic-Rhythmus-Gitarren-Stils stattdessen etwas Neues erschufen.« So Simon Reynolds, er nennt das »Fehlübersetzungen«.

Produktive Missverständnisse dieser Art sind die Ausnahme bei *Scared To Get Happy*, Bands wie Orange Juice fehlen aus Lizenzgründen. Je weiter es in die 80er geht, desto deutlicher werden vier langlebige Tendenzen, die den britischen Rock bis in die Gegenwart ruinieren. 1. Aus Frauen werden Mädchen: Wo Slits, Raincoats, Poly Styrene und Co. Abhängigkeiten und Autoritäten attackierten, stehen Bands wie Marine Girls, Everything But The Girl, Talulah Gosh, Strawberry Switchblade und so weiter für Kommodifizierung und Re-Niedlichifizierung. 2. Aus Independent wird Indie. Aus einer kulturpolitischen Unabhängigkeitsbewegung wird ein Fach im Plattenladen. Kommod, niedlich, *not angry*. 3. Frauen verschwinden. Indie Rock ist Jungskram. 4. Indie wäscht weiß. Disco & Funk, Dub & Reggae müssen zurück in die signifizierte Nische (aber *Race*music kommt wieder via Rave). Indie heißt jetzt Britpop und ist so weiß wie der *Cocaine Socialism* von Blair und den Gallaghers.

PHARMAKON
ABANDON
SACRED BONES / CARGO
ALBUM

Die popkulturelle Ikonografie der Made ist durch das Cover dieser Veröffentlichung um eine weitere schöne Facette bereichert worden. Man erinnert sich an Dario Argentos Horror-Pop-Meisterwerk *Suspiria* (1977), in dem es plötzlich recht sinnfrei – eines der Markenzeichen des Italieners – Maden von der Decke zu regnen beginnt, oder an das wimmelnde Gewürm, das in den Zombiefilmen seines Landsmanns Lucio Fulci regelmäßig die wiedergängerischen Augenhöhlen Halbverwester bevölkert.

Bei Margaret Chardiets ausgezeichnetem Death-Industrial-Projekt Pharmakon entsteigt die Armada der Larven dem eigenen 22-jährigen Schoß. Man kann das schlüssig als neobarockes Vanitas-Symbol lesen: Der Tod und das Zentrum der Fruchtbarkeit schließen sich nicht aus. Im Herzen des blühendsten Lebens ist gleichsam immer schon der Wurm drin. Die organischen Prozessualitäten des Werdens lassen sich ohne die des Vergehens kaum denken. Nichts anderes drückt sich in den Darstellungen des mittelalterlichen Totentanzes aus, bei denen es nicht zufällig immer wieder schöne Jungfrauen sind, die vom Tod zum letzten Tanz aufgefordert werden. Doch das Cover des nach apokryphen Kassetten und CD-Rs ersten »richtigen« Albums der New Yorkerin geht auf ein persönliches Erlebnis zurück.

Beim Über-Bord-Werfen der eigenen Vergangenheit stieß das Gründungsmitglied des Underground-Kollektivs Red Light District auf einen alten Liebesbrief. Neben den Überresten einer gepressten Blume habe der Umschlag auch eine kleine Madenkolonie enthalten, die sich von dieser ernährt habe, erzählt Chardiet in einem Interview. Das klingt aufgrund seines allegorisch-poetischen Gehalts zwar sehr ausgedacht, passt aber zu den apokalyptischen Noise-Ekstasen, die auf *Abandon* zu hören sind.

Frappierend ist die Qualität des Ganzen. Nichts ist einfacher, als eine CD mit in improvisierten Monster-Jams gewonnenem Geholz, Gebolz und Gedröhn vollzumüllen und im Anschluss voll spießigem Verweigerungshaltungsstolz das Etikett »experimenteller Industrial« draufzupappen. Bei einer der ganz wenigen Frauen in dieser männerdominierten Szene hat man dagegen jederzeit den Eindruck, dass sie weiß, was sie tut. Keine rostige Kette, die da zufällig übers Kopfsteinpflaster scheppert, kein Brachialo-Generatorengewumms, das da einfach einsetzt, weil man mit dem Hintern gegen einen Knopf gekommen ist, sondern konzentrierte Finsternis mit mal verfremdeten, mal ungefilterten Scream-Queen-Vocals zu wirklich bedrohlichen atonalen Electronics und notgezüchtigten Synths.

Das ist von einer jenseitigen Aggressivität, die man in dieser Intensität selten hört, bei Diamanda Galás, Swans, Throbbing Gristle oder Merzbow etwa. Kuschel- und Indierocker werden Chardiets konfrontativen Ansatz zweifellos als Körperverletzung empfinden. Damit hätte die zierliche Musikerin, die immer wieder betont, dass es ihr um Kontakt und den Zugang zum Gefühl der Individuen gehe, vermutlich kein Problem. Denn auch die Verwundung ist eine – zugegeben extreme – Form der Öffnung.

Thomas Hübener

SHERWOOD & PINCH
»BRING ME WEED«
ON-U SOUND / CARGO
SINGLE

Zwischen Dub und Dubstep liegen nicht nur 40 Jahre Musikgeschichte, dazwischen fand auch die Genese jeglicher Clubmusik-Spielarten statt. Dennoch unterscheidet sich das architektonische Grundgerüst beider Stile nur wenig voneinander. Dass der Bass zentraler gemeinsamer Nenner ist, beweist einmal mehr die von Adrian Sherwood und Pinch produzierte 12-Inch mit dem eher dubbigen Titel-Track »Bring Me Weed« und dem dubsteppigen »Weed Psychosis Mix«.

Kurzer Flashback: Nachdem der jamaikanische Dub-Pionier King Tubby Anfang der 70er-Jahre den Sound selbst als eigenständigen musikalischen Parameter einführte und ihn aus der Diktatur der Tonalität befreite, war plötzlich alles möglich. Gesänge tauchten nur noch als geisterhaft fragmentierte Stimmfetzen auf, die vermeintlichen Begleitinstrumente Bass und Schlagzeug rückten in den Vordergrund. Das revolutionäre Bassfundament des Dub erzeugte kulturelle Schockwellen, die kurze Zeit später auch Europa erreichten. Von den Früchten dieses Austauschs nährt sich die polykulturelle Clubmusikszene Englands bis heute.

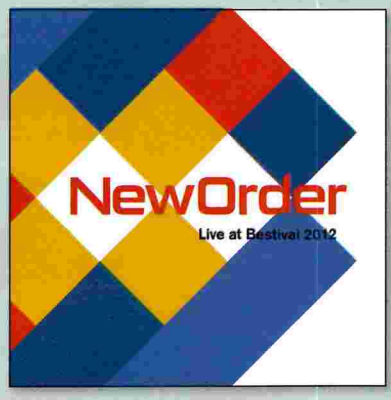
Sherwood & Pinch schließen jetzt eine kulturhistorische Lücke. Während Sherwood Ende der 70er mit dem legendären Label On-U Sound Dub maßgeblich beeinflusste, wurde Pinch als einer der Urväter des Dubstep in der bassaffinen Clubszene zwischen Jungle und 2step Garage sozialisiert. Auch das Sujet, um das die Tracks jeweils kreisen, ist für beide Stile gleichermaßen relevant. Nicht nur die jamaikanischen Produzenten wussten die geschärfte räumliche Wahrnehmung unter dem Einfluss von Marihuana zu schätzen. Während das Titelstück »Bring Me Weed« mit seinem klassischen Reggae-Offbeat noch von der Glückseligkeit des THC-Rausches erzählt, klingt der düstere »Weed Psychosis Mix« wie ein nüchtern gewordenes Heilsversprechen. Hier hallen die postapokalyptischen Sounds des Hardcore Continuums nach und verdichten sich mit entfremdeten Vocals und dissonantem Bass zu einem Soundtrack der kriselnden Gegenwart, in der selbst das Rauchen von Gras nur noch wie ein kontrollierter Rausch wirkt.

Philipp Rhensius

www.thesenewpuritans.com

THESE NEW PURITANS
»FIELD OF REEDS«
Das dritte, in Berlin eingespielte Album des britischen Trios bewegt sich wieder gekonnt zwischen experimentierfreudigem Indie-Rock, exzentrischem Avantgarde und modernem Jazz. Ein außergewöhnliches Klangerlebnis!
CD · 2LP · DD Jetzt erhältlich!

www.neworderonline.com



NEW ORDER
»LIVE AT BESTIVAL 2012«
m Herbst 2012 spielten New Order ein phänomenales Set beim britischen Bestival auf der Isle Of Wight. Nun erscheint ihr Auftritt als offizielles Live-Album, inkl. zahlreicher Hits und einigen Joy Division Klassikern!
CD · DD Vö 05.07.

www.davidlynch.com

DAVID LYNCH
»THE BIG DREAM«
Das legendäre Multitalent veröffentlicht den Nachfolger zum 2011er Solodebüt »Crazy Clown Time«. Mit »The Big Dream» hat er ein weiteres Meisterwerk geschaffen. Lynch at its best!
CD · LP · DD Vö 12.07.

[PIAS]GERMANY
www.pias.com/de
www.facebook.com/PIASDE

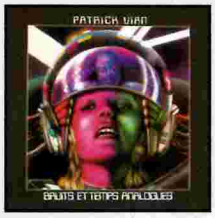
Odyshape

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

1

2

3



4

Es ist manchmal bewundernswert, wie diverse musikalische Genrekonventionen eine gänzlich neue Sichtweise erfahren. Man betrachte dazu nur einmal Gregor Schwellenbachs intensive Bemühungen, die 20-jährige Geschichte des House-Labels Kompakt in Neuarrangements mit akustischen Instrumenten aufzupolieren. Ähnlich verhält es sich mit der Adaption von Karlheinz Stockhausens *Tierkreis*-Zyklus durch das BRUNO HEINEN SEXTET[1] (Babel). Doch darf man sich eigentlich an unantastbaren Säulenheiligen vergreifen? Im Falle Stockhausens schwer vorstellbar, Heinen umschiffte die rechtlichen Klippen aber geschickt, da er mit *Tierkreis* von Kindesbeinen an vertraut ist und seine Eltern, ebenfalls Musiker, zu Lebzeiten des Komponisten das Werk in seiner Ursprungsform des Öfteren interpretierten. *Tierkreis* entstand Mitte der 1970er-Jahre sozusagen als ekliptische Komposition für Spieldosen und behandelt die im Tierkreis versammelten Sternzeichen – zwölf Melodien beziehungsweise Tonreihen, jede einzelne für jeweils ein Zeichen. Heinens Bearbeitung der zwölf Music-Box-Stücke für Jazzsextett hält sich weitgehend an die zwingenden Vorgaben, aber es ist erstaunlich, wie die charmante, gleichwohl eindimensionale Originalgestalt hier mit mehr Sensibilität, mit mehr Funk und Querverweisen auf angloamerikanische Standards eine lebendigere Umhüllung bekommt.

So sehr man Stockhausen geflissentlich als einen der geistigen Urheber der elektronischen Musik definieren mag, so sehr hat im weit verzweigten Netz der stilprägenden darauf folgenden Generation FRANK BRETSCHNEIDER[2] seinen Platz inne. Er operierte seinerzeit in Chemnitz mit Carsten Nicolai im Umfeld von noton.archiv für ton und nichtton sowie Rastermusic, aus denen das Label Raster-Noton hervorging. Jetzt legt Bretschneider mit *Super.Trigger* dort ein neues Album vor, das, wie der Titel suggeriert, natürlich keine gepflegte Wellness aufbietet, aber auch kein unstrukturiertes Hin- und Hergeschubse Raster-Noton-typischer Clicks&Cuts. *Super.Trigger* ist direkt, schnell und unkompliziert. Eine bisweilen atemlose Mixtur modernen Minimals, fast schon Retro-Techno und Old-School-House, aber deutlich reduziert. Rhythmus steht hier im Vordergrund, unnachgiebig und stets pulsierend, knallige Triggerfingerübungen, die so manche überflüssige »Kippschwingung« lässig hinwegwedelt.

Aktuelles gibt es auch vom Label Staubgold zu vermelden. Zwar mit vorerst wenig relevanten Newcomern, aber anlässlich seines 15-jährigen Bestehens mit einigen lohnenden Wiederveröffentlichungen und Entdeckungen. Toll ist die Neuauflage des Backprogramms von THE 49 AMERICANS[3] (*E Pluribus Unum* und *We Know Nonsense*), jener kauzigen britischen DIY-Supergroup von Musikern und Nichtmusikern in den 80ern, die mit fast anarchischem Übermut Gepflogenheiten kursierender Musikstilistiken auf die Schippe nahmen und unverschämt gegen demokratische Strukturen wetterten. Aufregend ist auch eine Ausgrabung aus der »wilden Zeit« der Studentenunruhen der 70er-Jahre: *Bruits Et Temps Analogues* von PATRICK VIAN[4], dem Sohn des berühmten Schriftstellers und Jazzmusikers Boris Vian. Ein charakteristisches Produkt *à la francaise* dieser Dekade: pompös auftrumpfende Sound-Schwälle mit progressivem Touch, technikverliebt in Moog-Synthesizer-Oszillogramme, dazu dubiose Krautrock-Kraftakte und selbstverständlich jede Menge avancierter, hoch virtuoser Euro-Jazz – all das unter dem Deckmantel kosmischer Philosophie verpackt. Man kann dies als damalige Aufbruchstimmung betrachten, als neue musikalische Sternzeichen. Aber spaßig ist sie schon, diese abgedriftete Retro-Kompakt-Kiste.

FUTURE BIBLE HEROES

PARTYGOING

MERGE / CARGO

ALBUM

MEMORIES OF LOVE, ETERNAL YOUTH, AND PARTYGOING

MERGE / CARGO

COMPILATION

Der New Yorker Stephin Merritt, Lieder aus dem Ärmel schüttelnder Troubadour von der traurigen Gestalt, ist spätestens seit der Trilogie *69 Love Songs* (1999) mit seiner Band The Magnetic Fields zu einer festen und längst ohne das Präfix »sub« auskommenden kulturellen Größe geworden. Sensible Menschen bewundern den melancholischen Humor seiner gern anspielungsreich von scheiternder Liebe erzählenden Songs, Feuilletonisten schwärmen von seiner auf ausgreifende musikkulturelle Kenntnisse gestützten Popsensibilität. Mit seinem brummenden Bariton klingt Merritt dermaßen traurig, dass man ihn zu therapeutischen Zwecken in den nächstgelegenen Streichelzoo stecken möchte. Viel interessanter als Merritts Hauptband ist allerdings das elektronische Projekt Future Bible Heroes, das Merritt zusammen mit seiner Managerin Claudia Gonson, ebenfalls Magnetic-Fields-Mitglied, und dem ehemaligen Keyboarder der in den 1980er-Jahren aktiven Detroiter New-Romantic-Popper Figures On A Beach, Christopher Ewen, betreibt.

Statt der schrummeligen Lo-Fi-Gitarren und schwiemeligen Charity-Shop-Synthies, die das Homerecording-Klangbild der Magnetic Fields prägen, stehen bei den sauberer produzierten Future Bible Heroes cleane Dance-Pop-Synths und ein gewisser Disco-Einschlag im Vordergrund. Zudem ist Claudia Gonsons heller und klarer Gesang, der – das von ihr allein eingesungene zweite Album *Eternal Youth* (2002) ausgenommen – üblicherweise die Hälfte der Heroes-Songs abdeckt, eine willkommene Abwechslung zum kauzigen *How-low-can-you-go?*-Gebrumm Merritts.

Nach mehr als zehn Jahren Funkstille erscheint mit *Partygoing* nun nicht nur das ersehnte neue Album, zeitgleich veröffentlicht das Trio eine in einer 4-CD-Box zusammengefasste Werkschau. Neben dem umwerfenden Debüt *Memories Of Love* (1997) und dem erwähnten Nachfolger *Eternal Youth* ist auch das neue Album Teil der Box. Darüber hinaus sind auf einer vierten CD

diverse EPs und *rarities* versammelt, unter anderem die wundervolle, von Gonson gesungene Version von André Popps »Love Is Blue«, das man in Interpretationen von Vicky Leandros und der magischen Chanteuse Claudine Longet kennt, sowie ein hinreißendes Cover von The Human Leagues Welthit »Don't You Want Me?«. Letzteres zeigt, dass man Queerness nicht nur in Form bierernst-verkniffener Theorie, sondern auch durch humorvolle Praxis ausagieren kann: Gonson und Merritt übernehmen bei ihrer Version jeweils den gegengeschlechtlichen Part, und wenn man Merritt plötzlich mit der Zeile »I was working as a waitress in a cocktail bar« einsetzen hört, ist es schwer, nicht vom Stuhl zu fallen.

Auch auf *Partygoing* präsentieren sich die drei in bestechender Form. Wo sonst findet man nach von den Pet Shop Boys produzierten ABBA klingende Tracks wie »Let's Go To Sleep (And Never Come Back)«? Songs, die die textlich nüchterne Schilderung der Notwendigkeit des Doppelselbstmords eines im postadoleszenten Prekariat lebenden Liebespaars mit der musikalischen Leichtigkeit campen Pops verbinden?

Thomas Hübener

THUNDERCAT
APOCALYPSE
BRAINFEEDER / NINJA TUNE / ROUGH TRADE
ALBUM

Im vergangenen Januar hat sich Stephen Bruner selbst von der Leine gelassen. Jahrelang war der außergewöhnlich begabte Bassist mit Boyband-Vergangenheit bei No Curfew als Session- und Tourmusiker für Erykah Badu, Flying Lotus oder die Hardcore-Haudegen Suicidal Tendencies im Einsatz. Bei einem Auftritt mit Snoop Dogg sah sich der MC angeblich veranlasst, Bruner für ein übertrieben fingerfertiges Solo auf offener Bühne zurechtzuweisen. Sein Solodebüt veröffentlichte er im Sommer 2011 als Thundercat: Auf *The Golden Age Of Apocalypse* zeigte er sich beeindruckt von der elektronischen Weltumseglermusik seines Förderers und Produzenten Flying Lotus, aber gehemmt im Umgang mit den eigenen Talenten. Die Platte klang aufmerksam durchkomponiert und auffällig bemüht um guten Geschmack, Aha-Momente und Wagnisse fehlten. Statt die Geschichte des Bassspiels umzuschreiben, schien Thundercat mit der Erfindung der Fahrstuhlmusik für Raumstationen eine ganz andere historische Leistung anzustreben.

Dann aber der vergangene Januar. Thundercat tritt mit dreiköpfiger Band in der von Nigel Godrich kuratierten Fernsehserie *From The Basement* auf und stellt das neue Stück »Lotus And The Jondy« vor. Stephen Bruner (in Trenchcoat und Hirtenhut) und sein Schlagzeug spielender Bruder Ronald (im Ed-Hardy-T-Shirt) werfen sich umfangreiche Soli an den Kopf, sie strahlen eine geradezu aggressive Musikalität und vollkommene Kontrolle des Moments aus. Man könnte »Lotus« als Battle-Jazz bezeichnen, würde der Song nicht immer wieder gekonnt eingefangen und zu einem hypnotischen Refrain zurückgeführt, der Bruner auch noch als sensiblen Sänger enttarnt.

»Lotus And The Jondy« ist das Schlüsselstück auf dem zweiten Thundercat-Album, diesmal schlicht *Apocalypse* betitelt. Die Rolle des gegengewichtigen Schlagzeugers übernimmt Thomas Pridgen (ehemals The Mars Volta), die Energie und das Selbstvertrauen des Songs übertragen sich auch in der maßvolleren Studioversion auf den Rest der Platte. Anders als der abermalige Kollaborateur FlyLo, der mit *Until The Quiet Comes* zuletzt ein vergleichsweise übersichtliches Album vorlegte, setzt Thundercat auf erhöhte Schnelligkeit und Beweglichkeit. *Apocalypse* stellt in hibbeligen, detailverzierten Liedern längst aufgeweichte Grenzen zwischen Jazz, Funk und Soul ebenso in Frage wie bisher selten angetastete zwischen Prog-Rock und Left-Field-Hip-Hop. »Without You« könnte Stevie Wonders erste Laptop-Komposition sein, das Streicher-Intro aus »A Message For Austin« auch am Anfang der nächsten Coldplay-Single stehen.

Dazwischen mogeln sich häufiger als auf dem Debüt Bruners atemberaubende Bassläufe, die Anlass für eine Entwarnung geben: *Apocalypse* ist zwar Muckerplatte durch und durch, als solche aber ungewöhnlich vornehm. Niemals springen einem die Musiker mit ihrer Könnerschaft ins Gesicht, meistens werden die größten Schweinereien tief im Mix vergraben. Ein Trick, der die echten Meister schon immer von den Schauläufern getrennt hat: Thundercat besteht nicht auf besonderer Aufmerksamkeit, belohnt sie aber großzügig.

Daniel Gerhardt

BLKKATHY
»SHAKE YOU OFF«
DEEP ELLUM
SONG

»Young, gifted and whack.« So lautet das frei nach Nina Simone formulierte Motto des Brooklyner Musikerinnenduos (manchmal auch -trios) Blkkathy. Selbstironie und Understatement ergeben nicht nur eine arschcoole Attitüde, sondern funktionieren vor allem musikalisch wie geschmiert. Und das, obwohl oder gerade weil es um Soul geht. Dieses Muttergenre aller ornamenthaften Liebesbekundungen und Herzschmerzstorys wird von Blkkathy einem längst überfälligen Update unterzogen: Es wird aufs Äußerste reduziert und vertieft dadurch seinen geradezu ruinösen Charme.

In »Shake You Off«, der jüngsten Veröffentlichung von Blkkathy, bounct das Leid einer Trennung auf einem minimalistischen Holperbeat über

wunderbar hohe Kicks und wirft seine Schatten auf eine simple Pianomelodie. Im vergangenen Jahr sang Kate Faust auf »Dem Bones«, einem von zwei Songs der ersten Maxi, noch furchtbar lethargisch vom Verlassenwerden für eine dünnere Frau. Bei »Shake You Off« ist der Trennungsgrund längst irrelevant, es geht ums reine Abschütteln alter Lasten. Man erwartet keine Anrufe mehr, verliert einfach die Nummer, vergisst am besten gleich den Namen. Was bleibt, ist der teilnahmslos kühle Gesang von Faust.

»You left me damp in your perfume of sex and beer / I'll lay right here.« Zeilen wie diese treffen direkt ins Mark eines jeden Poeten, weil sie offenbaren, was ungewollter Abschied eigentlich immer ist: qualvolles Verrotten in Erinnerungen. Selbst wenn sich mit repetitiven Selbstermächtigungsphrasen der seelische Schmerz immerhin zeitweise erledigen lässt, der Körper verlangt wie gewohnt auch nach seinem Anteil. »I'm the one who's always wan-teeed«, singt Faust und zieht damit die eine hohe Stelle in ihre sonst durchgängig monotone Melodie, praktisch das Herzstück eines jeden Soulsongs. Der Blkkathy-Effekt besteht im Negieren eines jeden Effekts und der Demut vor der großen Geste. Das ist nicht nur unheimlich intelligent, sondern auch noch erotischer als Frank Ocean.

Fatma Aydemir

DJ HELL PRESENTS KLAUS NOMI »COLD SONG 2013«

INTERNATIONAL DEEJAY GIGOLO
VIDEO

Es dreht sich das Karussell der Mythen, Epochen, Identitäten. Voin de Voin, Performance-Artist aus Sofia, und Kinga Kiełczyńska, Videokünstlerin aus Warschau, beide mit Homebase in Berlin, greifen in ihrem gemeinsam gedrehten Video für Helmut Geier alias DJ Hell auf das Ur-Setting des »Cold Song« zurück: Das Stück, dem Poppublikum bekannt durch Klaus Nomis Interpretation von 1981, ist ursprünglich eine Arie aus der Semi-Oper *King Arthur*, die Ende des 17. Jahrhunderts vom englischen Barockkomponisten Henry Purcell vertont wurde und die mittelalterliche Sagengestalt von König Artus aufgreift. Darin wünscht sich in der berühmten »Frost Scene« der Frostgeist, gegen seinen Willen von Liebesgott Cupid aufgetaut, nichts sehnlicher, als wieder in seinen kryonischen Schlaf entlassen zu werden.

Nun taut gewissermaßen DJ Hell Klaus Nomi wieder auf, 30 Jahre nach seinem Tod. Der Countertenor, dessen Selbstinszenierung als alienartiges, postgeschlechtliches Wesen in geometrischer Smoking-Rüstung sich mit seinem Grenzgängertum zwischen musikalischen Genres verband, ist der Geist, der aus der Kälte kam. Und wo Geister, da auch verwunschene Wälder, geheimnisvolle Boten, Zauberer und Todesengel. Voin de Voin und Kiełczyńska überführen die Fabelwesen ins Nachtleben der Gegenwart, wo sie, orchestriert von DJ Hell, der Personifizierung des deutschen Lifestyle-Patriotismus, auf die Sterblichen treffen: das Partyvolk mit realen Protagonistinnen und Protagonisten der Berliner Clubszene, Pizzaleuchtreklame inklusive. Schließlich wird auch der Dancefloor wiederholt als magischer Ort angerufen, mit seinem religiös anmutenden Vokabular des Aufbruchs und der Befreiung, stets am sündigen Abgrund der Dekadenz. Johannes Paul Raether gibt dabei die böse schlumpfblaue Hexenfigur (importiert aus seiner Performance *Protektorama Weltheilungswald*), die in den Menschlein das unheilvolle Begehren weckt. DJ Hell – oder in diesem Fall besser: Helmut »Klaus Artus« Geier – legt in seinem Remix des Kälteliedes eine mächtige Zeitschleife, in der sich die eisigen Neo-Italo-Disco-Arpeggi mit der von Nomi vorgetragenen barocken Melodie verbinden. Als Hell am Ende gen Himmel steigt, vergießt der Zauberer, ganz in katholischer Jungfrauentradition, noch ein paar Blutstränen. Die Antwort darauf, wer hier wen erlöst, bleibt in den Zipfeln des Magierumhangs versteckt. Nur so viel ist gewiss: Das falsche Leid steht DJ Hell gut.

Vina Yun

DJ Hell presents Klaus Nomi »Cold Song 2013« (Deutschland 2013) Regie: Voin de Voin & Kinga Kielczyńska

MODERAT
II
MONKEYTOWN / ROUGH TRADE
ALBUM

SIRIUSMO
ENTHUSIAST
MONKEYTOWN / ROUGH TRADE
ALBUM

Eines ist Moderat wichtig: Das neue Album soll nicht als Kollaboration der Projekte Modeselektor und Apparat verstanden werden, sondern als Zusammenarbeit von drei Freunden, als Album von Gernot Bronsert, Sebastian Szary und Sascha Ring. Seit zwölf Jahren kennen sie sich. Schon 2002 erschien die erste gemeinsame EP, damals noch auf Ellen Alliens Label BPitch Control. Dann vergingen sieben Jahre. Jahre in denen die zwei Parteien ihre eigenen Profile schärften und Modeselektor nach und nach ein kleines Familienimperium aufbauten: Monkeytown, Heimat von Künstlern wie Lazer Sword oder Mouse On Mars und jetzt natürlich auch von Moderat. 2009 war das selbstbetitelte Debütalbum ebenfalls noch auf BPitch Control erschienen: ein Bastard aus Ambient-Flächen und Dancehall-Anleihen, aus Bassmusik und Post-Rock-Referenzen. Ein paar Toasts von Seeeds Frank Dellé hier, sphärischer Gesang von Sascha Ring dort. Insgesamt hinterließ das Album einen guten, aber etwas zerfransten Eindruck.

Das ist diesmal anders. *II* strahlt als homogenes Werk. Als hätten Moderat nicht mehr den unbedingten Drang, ihre Vielfältigkeit unter Beweis stellen zu müssen. Am Anfang seien oft Skizzen der einzelnen Beteiligten gestanden, erklärt das Trio, eine typische Apparat-Idee ohne Beats zum Beispiel, wie eine Melodiewolke, oder ein Berghain-Techno-Loop von Bronsert oder etwas eher Kopflastiges von Szary. Diese Ideen hätte man gemeinsam in eine bestimmte Richtung weitergedacht und geformt. Im Klartext heißt das: Kein Dancehall, kein durchgeknallter Gast-Rapper. Dafür ziehen sich Post-Dubstep-Anleihen wie ein roter Seidenfaden durch die Platte, dazu leichtfüßige 2-Step-Beats und verpitchte Vocals. Was außerdem auffällt: Ring tritt als Sänger stärker in Erscheinung. Wo er bei »Rusty Nails«, dem Hit des Debütalbums, noch zögerlich Melodien murmelte, geht er bei Stücken wie »Bad Kingdom« in die Kopfstimme und betont die Synkopen. Bronsert und Szary haben ihn wohl zusätzlich angespornt, seine Stimme laut zu erheben und sich nicht länger in Klangwolken zu verstecken – was dem so Ermunterten dem Vernehmen nach nicht immer besonders leichtfiel. Aber die Mühen und das gegenseitige Anschubsen haben sich gelohnt. *II* schöpft nun jenes Potenzial aus, das auf dem Moderat-Debüt bereits zu erahnen war. So ist eine elektronische Popplatte am Puls der Zeit entstanden, die Moderat wohl endgültig auf die Hauptbühnen großer Festivals katapultieren wird.

Das Cover-Artwork von *II* stammt dabei, wie schon beim ersten Album, von Moritz Friedrich, besser bekannt als Siriusmo. Der Berliner war das erste Mitglied der Monkeytown-Familie. Er arbeitet seit 2009 im Unternehmen mit, als Gestalter, mehr aber noch als Musiker. Mit *Enthusiast* erscheint nun sein drittes Album, das zweite beim Modeselektor-Label. Eine Platte, die so vergnügt klingt wie ein Jahrmarktsausflug, romantisches Knutschen unterm Riesenrad inklusive. Von Electro-Funk bis Heimorgel-Crunk, von John-Carpenter-Disco bis Bastelkeller-Future-Soul: Es gibt gegenwärtig kaum andere Künstler, die es verstehen, so lustvoll durch die Musikgeschichte zu surfen und sich diverse Genres derart ungezwungen zu eigen zu machen wie er. Spontan würde einem da vielleicht nur noch Ed DMX einfallen. Denn mit ihm hat Siriusmo noch etwas gemein: Beide werden seit jeher sträflich übersehen. Bleibt also nur zu hoffen, dass dieses wunderbar schillernde Werk namens *Enthusiast* nicht im großen Promofahrwasser des Moderat-Albums untergeht.

Florian Obkircher

RITORNELL
AQUARIUM EYES
KARAOKE KALK / INDIGO / MORR
ALBUM

Es ist ein bisschen komisch. Das zweite Album des österreichischen Duos Ritornell auf dem Berliner Label Karaoke Kalk will sich nicht so recht fassen lassen. Ich fürchte mich fast ein wenig vor *Aquarium Eyes*. Und zwar schon ab dem ersten Stück des Albums, »The Morning Factory«: Das wabert und summt vor sich hin wie ein müder Bienenstock, gibt sich super melancholisch, extrem kühl und gleichzeitig sehr intim, es stiftet Verwirrung. Direkt im Anschluss biegt die Gastsängerin und alte Bekannte Mimu um die Ecke und säuselt von ihren düsteren Träumen und dystopischen Fantasien: Tentakel, Würmer, Asphalt überall. Die Wienerin hat eine schöne, zarte Stimme, weiß sie aber für meinen Geschmack etwas zu gut einzusetzen. Das Roxy-Music-Cover »In Every Dream Home A Heartache« erscheint darum etwas manipulativ. Aber das könnte auch gut an meiner eigenen emotionalen Verklemmtheit liegen.

Die berückende Intimität von Ritornells zweitem Album liegt irgendwie schon in seiner elektro-akustischen Natur begründet. *Aquarium Eyes* kriecht einem förmlich aus den Kopfhörern in die Ohren, Klavier und Kontrabass wühlen sich träge durchs Unterholz, aber von der Detailwut des Duos kann man schon mal Gänsehaut bekommen. Unablässig klimpert und raschelt es aus allen Ecken. Das ist sowohl der Theater- und Jazzaffinität von Roman Gerold als auch der technischen Versiertheit von Richard Eigner geschuldet, die ihn schon als Gastschlagzeuger zu Patrick Wolf und Flying Lotus führte.

Alles ist unglaublich schön und gut gemacht auf *Aquarium Eyes*, das sicher toll und beruhigend an einem verregneten Sommerabend ist, aber trotzdem auch ein bisschen eklig und ab und zu einfach etwas viel. Mit diesem Sack voll musikalisch

virtuoser Flöhe muss man erst einmal umzugehen lernen. Besonders »Tremble« mit Vokal- und Performancekünstler Didi Bruckmayr vermag einen aus dem Konzept zu bringen. Wie da geschmatzt und geknurrt wird, kann wirklich Angst machen. In diesem Song, wie auf dem gesamten Album, findet sich eine Ansammlung reizvoller, stimmiger Ideen, die mir als Hörerin nur nicht so richtig passen wollen: Die Ärmel sind etwas kurz geraten, das Etikett kratzt im Nacken. Richtig wohlfühlen kann man sich hiermit nicht unbedingt. Es bleibt komisch und eine Spur unheimlich.

Bianca Heuser

MAC MILLER
WATCHING MOVIES WITH THE SOUND OFF
ROSTRUM / UNIVERSAL
ALBUM

Komischer Kauz, der Miller Mac. Schaut sich also Filme ohne Ton an. Aha. Kommt aber vermutlich ganz geil, wenn man komplett breitgekifft in der Ledercouch versinkt, nachdem man eben hinterm Haus ein Erdloch geraucht hat.

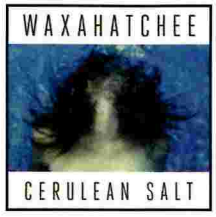
Verzeihung, aber diese Rezension muss leider mit einem total dämlichen Kifferklischee beginnen, denn Mac Miller hat das Daddeln-und-Bongrauchen-Nichtsnutzertum schließlich zu seinem Markenzeichen auserkoren. Heißt konkret: Trotz Background im Bildungsbürgertum Pittsburghs ist dem Jungen der elterliche Highschool-Finanzierungsplan schnuppe; Mac hängt erst mal gepflegt ab. Mit diesem laissez-faire-orientierten Lifestyle und Mixtapes, die sich zum Beispiel an Larry Clarks auch heute noch aktueller *State-of-the-art*-Sozialstudie *Kids* orientieren, liefert Mac Miller den passenden Soundtrack für all jene jungen Menschen, die sich mehr um die korrekte Sitzweise ihrer Carhartt-Mütze als um ihre Abiturnoten scheren.

Das Schöne ist aber: *Watching Movies With The Sound Off* funktioniert auch, ohne dass man dafür erst seine Eltern um einen Obulus für die superlimitierten Sportschuhe anbetteln muss oder sich endlich einen Instagram-Account eingerichtet hat, statt für die Klausur im Pädagogik-Leistungskurs zu lernen. Mac Miller ist nämlich schlicht und einfach ein sehr guter Rapper. Hat man den ernstzunehmenden MC-Status des 21-Jährigen erst akzeptiert, kann es richtig losgehen.

Von sich selbst sagt Miller, er sei eine Mischung aus Justin Bieber und Jadakiss. Vorstellen muss man ihn sich aber eher wie die grobschlächtigere Variante von Asher Roth oder Macklemore. Diese Kombination funktioniert auf Instrumentals, die so schwer und betörend wie der süßliche Geruch einer Sportzigarette daherschweben (»I Am Who Am (Killin' Time)«), genauso wie auf einem dieser hektischen Brizzel-Beats von Flying Lotus (»S.D.S.«). Mac Millers Flow passt sich den unterschiedlichen Sample-Spielarten ganz wunderbar an und steht ähnlich ambitionierten und gepolten Kollegen wie Wiz Khalifa oder Schoolboy Q somit in nichts nach. Apropos: Gleich auf zwei Songs tut sich Miller mit Vertretern des OFWGKTA-Kollektivs zusammen. Und hier zeigt sich auch ganz klar, dass Tyler, The Creator mitnichten der Star der Rap-*Rugrats* ist. »I'm Not Real« mit Wolf-Gang-Mitglied Earl Sweatshirt stellt eindrucksvoll unter Beweis, worauf man sich bei dessen für Ende dieses Jahres angekündigtem Debüt einstellen kann – nämlich auf eine ähnlich punktgenaue Bündelung von Styles, Skills und Präsenz, wie sie Mac Miller jetzt schon mit *Watching Movies With The Sound Off* vorgelegt hat.

Jan Wehn

WAXAHATCHEE
CERULEAN SALT
WICHITA / PIAS / ROUGH TRADE
ALBUM



Tegan And Saras aktuelles, elektrifiziertes Powerpopalbum *Heartthrob* hat einige enttäuschte Folkfundamentalisten hinterlassen. Einer davon behauptet online in einer Forumsdiskussion, dass die Quin-Zwillinge Katie Crutchfield alias Waxahatchee als Support für ihre Tour lediglich engagiert hätten, um ihre frühere Fanbase nicht völlig zu verprellen. Auch wenn diese Unterstellung möglicherweise ein Fünkchen Wahrheit beinhaltet, rückt sie die aus Alabama stammende Crutchfield, die übrigens ebenfalls eine Zwillingsschwester hat, in ein falsches Licht: Waxahatchees zweites vollwertiges Album erfüllt durchaus die Erwartungen, die Verfechter »handgemachter«, »ehrlicher« Musik so haben können, ist aber ziemlich weit vom verträumten, tendenziell verjammerten Lo-Fi-Akustik-Folk entfernt, der die Vorgängerplatte *American Weekend* bestimmte.

Für *Cerulean Salt* hat die Gitarristin und Singer/Songwriterin auch mal die Verzerrer aufgedreht und klingt, abgesehen von den Lyrics, die ihre beunruhigende Dimension meist erst beim zweiten oder dritten Hinhören entfalten, kaum noch wie die schüchterne Zweiflerin von 2011, die zwar dringend gehört und verstanden werden wollte, aber gleichzeitig Angst vor allzu großer Öffentlichkeit zu haben schien. Die neuen Songs erinnern in ihrem Selbstbewusstsein an Throwing Muses, an The Breeders zwischen *Pod* und *Last Splash*, an Musikerinnen wie Barbara Manning, Juliana Hatfield, Liz Phair und überhaupt an den *spirit* der späten 1980er- und frühen 1990er-Jahre; an die weibliche Seite der Prä- und Post-Grunge-Ära, die die 24-jährige Crutchfield allerhöchstens als Baby mitbekommen haben kann.

Bei einem älteren Publikum mag *Cerulean Salt* unweigerlich nostalgische Gefühle auslösen: »Dixie Cups And Jars« ist ein Update von Mannings »Lately I Keep Scissors«; »Brother Bryan« mit seinem träge lauernden Schlagzeug und das euphorisch losrauschende »Coast To Coast« mit dem mehrstimmigen Girl-Chorus könnten verschollene Stücke von Belly sein. Trotzdem ist *Cerulean Salt* kein rückwärtsgewandtes *Trompe-l'oeil/l'oreille*-Album. Die Songs wirken vielmehr wie die notwendige Befreiung der jugendlich-drängenden Punkmusikerin, die Katie Crutchfield in den gemeinsamen Bandprojekten mit Schwester Allison schon mal war (P.S. Eliot, The Ackleys, Bad Banana), bevor sie sich nach dem See benannte, an dem die beiden als Kinder gespielt hatten. »We are late, we are loud, we remain connected as you're reading out loud«, singt Waxahatchee im Opener »Hollow Bedroom«. Und das ist *very* 2013, mit den Mitteln von 1991.

Christina Mohr

MATIAS AGUAYO
THE VISITOR
CÓMEME / KOMPAKT
ALBUM

Der in Chile geborene, in Deutschland aufgewachsene Matias Aguayo ist im Jahr 2000 als Teil des Kölner Duos Closer Musik bekannt geworden. Das Techno-Gedonner der 90er hatte sich erschöpft, der aufkommende Mimimal-Sound lieferte für Closer Musik die initialisierende Inspiration. Im Club bedeutete weniger ist mehr, dass ein winziger Klangsplitter die Party zum Kochen bringen sollte. Früher war der Raver ein gieriges Kind, das den Hals nicht voll genug bekommen konnte. Mit dem Minimal-Sound reifte er zum buddhistischen Mönch, der aus der Konzentration auf einen einzigen Ton das tiefe Glücksgefühl entwickelt, für das frühere Generationen beutelweise Ecstasy schlucken mussten.

Closer Musik bezogen die minimalistische Musikphilosophie auf Aguayos Stimme. Wie die Minimal-Producer das Vergrößerungsglas auf einzelne elektronische Sounds richteten, erkundeten Closer Musik Aguayos Stimme. Sie ist nicht mehr Transportmittel von Songs, sondern auch Körperteil, Organ. Die Störgeräusche – Atmen, Schnauben, Röcheln – sind mindestens genauso interessant und schön wie eine perfekt erklingende Note. Zischen, Murmeln, Rufen, Schreien: Auf Aguayos erstem Solo-Album von 2005 konnte ein Song allein aus einem wortlosen Zuruf montiert sein. Sein Opus Magnum ist bis heute *Ay Ay Ay* von 2009. Südamerikanische Musik wurde zum Resonanzraum einer fast kindlichen Faszination für die menschliche Stimme. Die jetzt mehrstimmigen Arrangements klingen mal wie ein übermütiger Kinderchor, mal wie der französische Avant-House von Nôze.

Zwar eröffnet Aguayos neues Album *The Visitor* mit einer charmanten Ode an das rollende R, die er mit Juliana Gattas aufgenommen hat. Trotzdem hat sich Aguayos Koordinatensystem radikal verschoben. Die Party findet nicht im Berliner Berghain statt, sondern in den Baracken einer kolumbianischen Hacienda. Das

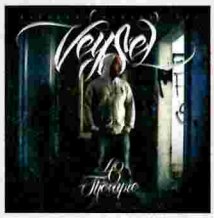
CD 110

1. Pet Shop Boys
»Vocal (Radio Edit)«
2. Future Bible Heroes
»Living, Loving, Partygoing«
3. Thundercat
»Heartbreaks & Setbacks«
4. Gold Panda
»We Work Nights«
5. Greg Haines
»The Whole«
6. TG Mauss
»Ghosts«
7. These New Puritans
»Fragment Two«
8. Teho Teardo & Blixa Bargeld
»Come Up And See Me«
9. Myron & E with The Soul Investigators
»If I Gave You My Love«
10. Waxahatchee
»Misery Over Dispute«
11. Dirty Beaches
»I Dream In Neon«
12. Ritornell
»Aquarium Eyes«

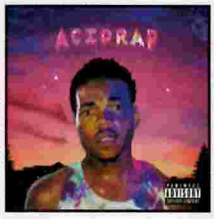
ZUSAMMENSTELLUNG: Jan Wehn

Punchzeilen

Rap mit Marcus Staiger



1



2

3

Nein. Neu ist das nicht, was er da macht. Weder musikalisch noch inhaltlich liefert VEYSEL [1] aus Essen, jüngster Zugang bei Haftbefehls Label Azzlackz, neue Erkenntnisse. Selbst die Tatsachenbehauptung, dass Veysel im Gegensatz zu manch anderem Rapper »echt« sei, zieht nicht wirklich, haben sich in den letzten Jahren doch immer wieder Künstler zu Wort gemeldet, die mehr oder weniger echt waren. Nein, das alles ist kein Argument, sich *43 Therapie* (Azzlackz) anzuhören, denn statt aufregender Ghettoberichterstattung mit Nervenkitzel zu bieten, verhält es sich mit Veysel eher so, wie wenn man den Fernseher einschaltet und Depressionen kriegt, weil man die Nachrichten, die da laufen, schon gestern gesehen hat. Und vorgestern. Und vorvorgestern.

Während es bei seinem Label-Boss Haftbefehl glitzert und glänzt – sei es nun das Koks, seien es die Chromfelgen –, ist die Grundfarbe bei Veysel eher grau. Und genau hier liegt der Wert des Albums: Das ist kein glamouröser Gangsterfilm mit Al Pacino in teuren Maßanzügen, das hier ist Drogenhandel in der U-Bahn, im Jogginganzug. Veysel liefert den kaputten Zustandsbericht einer noch kaputteren Generation, die aufgeschmissen in dieser Gesellschaft und aufgegeben von dieser Gesellschaft versucht, ihr dürftiges Schmalspurauskommen zu generieren. Das klingt trist. Und genau das ist es auch. »Rauch in der Lunge« ist so ein Song, der wohl am besten beschreibt, wie das kam und kommt, dass man zu nichts kommt, alles verpeilt, den Schulabschluss vermasselt und keinem ordentlichen Beruf nachgeht. Hör auf zu kiffen – aber was dann? Solange es darauf keine überzeugende Antwort gibt, werden wir aus bundesdeutschen Ghettos auch weiterhin diese Art von Musik zu hören bekommen. Bis dahin heißt es weiter kiffen und »Vesh Vesh, Coseng«.

Vielleicht gelingt der deutschen Rap-Szene aber auch unerwarteterweise ein Kreativitätsschub à la CHANCE THE RAPPER [2]. Ich kann nicht sagen, dass mir die Musik des Mannes aus Chicago uneingeschränkt gefällt. Zu Acid-Jazz-daddelig sind seine Instrumentale, zu P-Funk-mäßig slappt der Bass, zu nervig ist seine Stimme ab und zu. In seinen besten Momenten allerdings erinnert sein Free-Download-Mixtape *Acid Rap* (www.chanceraps.com) an Outkast mit einem André 3000 auf Pille featuring Ol' Dirty Bastard total betrunken. Und was bei »Pusha Man« ab Minute 2:20 passiert, ist wirklich großartig. Zuerst gibt uns Chance The Rapper 30 Sekunden Stille, um in der Folge sämtliche Raum- und Zeitstrukturen hinter sich zu lassen. Es klingt, als würde sich der Künstler langsam in einem wohlig zersetzenden Cocktail aus Sound-Schnipseln, Rhythmusfragmenten und Kiffer-Lyrics auflösen. Im Gegensatz zum Kollegen Veysel wird hier allerdings nicht tief inhaliert, es werden nur lila Wolken in die Luft gepustet – wie zumindest im darauffolgenden Song »Cocoa Butter Kisses« Feature-Gast Vic Mensa behauptet: »I will smoke a little something, but I don't inhale.«

Überhaupt ist bei Chance nicht alles so, wie es klingt, und so verstecken sich hinter dem bonbonpinken Drogenanstrich intelligente Beobachtungen und Statements, die in Anbetracht des jugendlichen Alters des Protagonisten, geboren im Jahre 1993, angenehm überraschen: »I got the Chicago blues / We invented rock before the Stones got through / We just aiming back cause the cops shot you / Buck buck, bang bang, yelling: ›Fuck Fox News!‹«

Inhaltsleerer, dafür umso stimmungsvoller zeigt sich dagegen TRAVIS SCOTT [3] mit seinem lang erwarteten Mixtape *Owl Pharaoh* (Free Download, www.travisscott.com). Das Talent, das beim T.I.-Label Grand Hustle unter Vertrag steht und als Produzent für Kanye West tätig ist, hatte das Werk bereits für den vergangenen Sommer angekündigt und veröffentlicht es nun mit neun Monaten Verspätung. Trotz der Tatsache, dass es in den meisten seiner Songs darum geht, dass er mit Abstand und überhaupt der Geilste sei, wirkt *Owl Pharaoh* düster, kalt und hypernervös depressiv.

Musikalisch sicher eine Meisterleistung, kann mich das Tape trotzdem nicht voll und ganz überzeugen. Das liegt aber vielleicht auch daran, dass meine Sehnsucht nach Liebe, Wärme und Sommer noch lange nicht gestillt ist und mir diese Übergangszeiten, seien sie klimatischer oder musikalischer oder auch gefühlsmäßiger Natur, etwas auf die Nerven fallen. Die großen Alben erscheinen noch diesen Sommer, habe ich gehört. Na, dann hoffen wir mal auf das Allerbeste in den nächsten Punchzeilen.

Album wurde mit einer unüberschaubaren Zahl von Gastmusikern innerhalb von fünf Jahren in Buenos Aires, Ciudad de México, Vitry-Sur-Seine, im kolumbianischen Antioquia und auf dem Gut Sternhagen in der Uckermark aufgenommen. Die Beschäftigung mit der eigenen Stimme wirkt weniger obsessiv, ebenso sind die kristallinen elektronischen Sounds verschwunden, die als Kontrastmittel dienten. Der Klangraum fällt in sich zusammen wie auf einer alten Audiokassette, die Tracks werden von rohen, organischen Grooves getragen, die diverse südamerikanische Folk-Stile und wüsten 80er-Pop verarbeiten. Die Stimmen untermauern deren beschwörende, hypnotische Wirkung. Aguayo trommelt zu einem tribalistischen Ritual zusammen, das ebenso archaisch wie modern ist – nach dem Motto: »Ich bin reisender Musiker. Und als solcher überall ein Fremder.«

Alexis Waltz

EDITORS

THE WEIGHT OF YOUR LOVE

PIAS / ROUGH TRADE

ALBUM

Er trägt jetzt Vollbart, Wollpulli, lange Haare. Die Rede ist nicht von Kai Diekmann, dem Chefredakteur der *Bild*, der sich soeben prominent hat feiern lassen, dafür, dass er sich während eines Aufenthaltes im Silicon Valley selbst verkalifornisiert hat und inzwischen sogar Tumblr-Blogs anlegen kann: statt Anzug und zurückgegeltem Haar jetzt der volle *Walden*-Style. Wie Tom Smith und überhaupt

wie die upgegradeten Editors. Früher, da trugen sie reduzierte Schnitte und Schwarz und Anzüge und jagten ihren Bass durch den Flanger. Früher, da schickte Tom Smith, Sänger der Editors, auch diese hintergründlerische Stimme durchs Mikrofon, und ja, die Editors organisierten auch mal eine Ausstellung in einer kleinen Kreuzberger Galerie.

Mit *The Weight Of Your Love* gilt: Hintergrund ist vorbei. Die Editors wollen jetzt den schieren Vordergrund. Sie sind zu fünft statt zu viert, und sie gehen *huge*. *The Weight Of Your Love* optiert nicht mehr auf Kiezgalerien, sondern auf riesige Berliner Mehrzweckhallen. Oder gleich auf Münchener Fußballstadien. Den Sound der Editors im Jahr 2013 zu genießen, das bedeutet, der gut eingeführten Parole der Einstürzenden Neubauten zu folgen, wonach es dasselbe ist, zu hören und Schmerzen zu ertragen. Der Titelsong zum Beispiel klingt wie »I Feel You« von Depeche Mode, allerdings ohne jede Kraft, ohne richtige Wucht im Schlagzeug. Stattdessen vernimmt man ein falsches Schmettern unten in der Bassdrum, die wohl bereits von 80.000 im 4/4-Takt klatschenden Händepaaren träumt.

Die Editors passieren eben die Grenze. Sie tun das richtig, also entweder voller Überzeugung oder voller Spaß an der Konzeptkunst. »Desire, desire!«, ruft Smith gerade aus dem Song »A Ton Of Love« herüber, es klopft ein Schlagzeugsignal zu »amtlichen« Rockgitarren: von jenseits der Grenze zwischen Musiksignal und Formatsignal. *The Weight Of Your Love* komprimiert jede Äußerung, die im Dienst eines Songs gestanden haben mag, jedes »o-oh-oh«, jedes Streicherarrangement, jede Gitarrenspur zur Emotionsfanfare für die Morning Show. Man könnte sich mit den Editors bestimmt darüber unterhalten. Sie sind ja freundlich. Sie sind ja nicht doof. Nur, diese Musik hören … Nein, das geht nicht lange gut.

Christoph Braun

TG MAUSS
DEAR STRANGER
KARAOKE KALK / INDIGO / MORR
ALBUM

Auf dem Papier lässt vieles an *Dear Stranger*, dem vierten Album von TG Mauss, die Klischee-Alarmanlage fiepen. Allem voran *der Klang sanft rauschenden Regens*, der ein mit digital prozessierter Gitarrenmelancholie angefülltes Stück namens »I'm A Child« untermalt, welches wiederum stark nach einem *Soundtrack zu einem imaginären Film* klingt. Kann sich noch jemand an die Zeit erinnern, in der die Welt überwiegend von Instrumentalmusikern bewohnt schien, die ihren iBooks mit grimmiger Entschlossenheit immerfort Soundtracks zu imaginären Filmen abrangen?

Auf dem Papier sind auch Songtitel wie »Ghosts« Klischee-Alarm-relevant, besonders, wenn sie wie hier unter anderem *gesampeltes Vinylknistern* betiteln. Man kann überhaupt dem ganzen Album, das stark an die glazialen Frühwerke deutscher Postrock-Elektronik-Gruppen wie Tarwater oder Kreidler erinnert (Kreidler-Schlagzeuger Thomas Klein ist denn auch auf mehreren Stücken zu hören), bei bestem Willen nicht attestieren, es bräche aus bekannten Formen aus.

Auf dem Papier mag auch der auf sieben der elf Stücke zu hörende Gesang ein wenig lahm erscheinen, etwa werden in »Dark« die Worte »dark« und »light« jeweils in düsterer und heller Manier gesungen! Und überhaupt, dieses abgenutzte Folktronica-Gehauche die ganze Zeit!

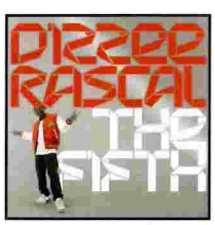
Auf dem Papier allerdings ist ein Text, dessen Absätze jeweils mit »Auf dem Papier« beginnen, seinerseits äußerst klischeehaft; egal, ob das finale »in der Realität aber« kommt oder – wahnsinnig überraschend – ausbleibt. In diesem Falle kommt es.

In der Realität aber ist *Dear Stranger* eine sehr schöne Platte! Schlicht, aber gut produziert, mit Gefühl für sehnende Popharmonie und voll anmutiger elektronischer Klänge, die gelegentlich, etwa im Eröffnungsstück »Omg« oder auch zu Beginn von »Tuesday«, ein wenig an Krautrockgruppen wie Cluster erinnern. Hübsch wacklige Früh-80er-Synthesizer kommen auch vor, nicht als geschmäcklerische Referenz, sondern als intelligent gewählte Melodiebausteine.

In der Realität ist ein bornierter Musiksnob, wer gesampeltes Vinylknistern so schlimm findet. Obwohl …

Johannes von Weizsäcker

DIZZEE RASCAL
THE FIFTH
UNIVERSAL
ALBUM



Neulich beim Autoscooter. Dicke Beats durchdringen meine Ohren, hämmern sich in mein Gehirn. Der Bass massiert den Bauch und die Innereien, durchkribbelt mein Rückenmark und puzzelt mir den einen, richtigen Satz auf die Zunge: »I'm a Superman!« Mit nicht minder bescheidenen Statements und ebenso brachialen Klängen läutet Dizzee Rascal *The Fifth* ein, sein fünftes Album. Nach vier Jahren Atempause und einem neuen Plattendeal mit Universal hat sich der Londoner Bursche diesmal in amerikanische Studioweiten begeben, um einen Albumblockbuster fertigzustellen.

Rapid Eye Movies präsentiert
AB 21. JULI AUF DVD
VOM REGISSEUR VON DAINIPPONJIN UND SYMBOL
SAYA ZAMURAI
Ein Film von Hitoshi MATSUMOTO
„HITOSHI MATSUMOTO IS BACK!
...MIT AUSSCHWEIFENDEM TROCKENEM HUMOR
UND KURIOSER REGIE"
TWITCHFILM.COM
DVD VIDEO
VERTRIEB AL!VE
rem
Mehr unter www.rapideyemovies.de

Dass er damit hoch hinaus will, ist offensichtlich. Zeilen wie »We go high / We don't play around« geben nicht nur eine Ahnung von dem, was auf uns zukommen wird, sondern sind wohl auch das Motto dieser Produktion: einer Riesenparty, zu der Dizzee Produzenten wie den kanadischen DJ A-Trak lud und Features mit Will.i.am, Sean Kingston, Jessie J und Robbie Williams einheimste, der Top League der Top 20, um uns mit cleanen Partykrachern wie »Goin' Crazy« zu beflügeln.

Es ballert, scheppert, bellt und kratzt an den richtigen Stellen, dennoch schicken einen die überproduzierten Beats, der reißende Bass und Hooks, die so tun, als wollten sie nach Drake klingen, in die Tiefen einer suburbanen Großraumdisse. Was beim Debüt *Boy In Da Corner* und in Teilen selbst noch beim vorangegangenen Album *Tongue N'Cheek* von 2009 mit rauen, sumpfigen Störgeräuschen, sperrigen Ecken und wetzenden Synthie-Sounds unweigerlich das vegetative Nervensystem triggerte, scheint bei diesem Werk unter bunten LED-Scheinwerfern an Schattenspiel zu verlieren. Auf »Love This Town«, einer mit vielversprechend proletarischen Dizzee-Zeilen und Garage-lastiger Bassline bestückten Lobeshymne an seine Heimatstadt London, klingt Rascal letztendlich doch nur wie eine glatte, amerikanische Kopie seiner selbst. Nicht besser, aber auch nicht schlechter.

Dizzee Rascal ist endgültig raus aus *the corner*, in die man ihn am liebsten wieder schubsen würde. Der heimliche Hit »H-Town« liefert als gelungene Ode an die neu gefundene Hood im texanischen Houston herrlichen US-Radio-Sound, bleibt aber mit soliden Beats und unaufgeregten Rhymes von Bun B und Trae Tha Truth entspannt auf dem Boden. Mit diesem, wenngleich auch hygienisch sauberen Werk schafft Dizzee es, uns zu einem *dirty* Trip durch eine Bass'n'Rave-Landschaft zu verführen, deren durchwachsenem Stilmix aus allen erdenklichen non-konformen Klängen man sich keineswegs verweigern möchte.

Lisa Cordes

KIRIN J. CALLINAN
EMBRACISM
TERRIBLE / XL / INDIGO
ALBUM

Die Band Depeche Mode gehört nicht zu den kulturellen Errungenschaften, die mir nachhaltig Freude bereiten. Die Existenz von Musik, die ganz deutlich wie andere Musik klingt, noch viel weniger. Ein Album, dessen Anfang mehr als deutlich nach Depeche Mode klingt, wird folgerichtig schnell entsorgt. Vielleicht weil ich es nicht rechtzeitig zum Player schaffte, wahrscheinlicher aber, weil es vor allem an »Barrel Of A Gun«, ein unerträglich addiktives Stück Musik, gemahnt, hörte ich weiter. Mit dem Ergebnis, dass mir die negativen – in diesem Fall positiven – Folgen des früher oft praktizierten sogenannten A&R-Listenings – nach vier Takten muss es schocken, sonst der Nächste, bitte! – nochmals gewahr wurden.

Womit ich jetzt nicht sagen will, dass mich Kirin J. Callinan wirklich »schockt«. Aber allein, wie viele Töne, Harmoniefolgen, Wendungen er nach dem DM-Intro folgen lässt (die auch nochmals die musikalische Armut des Sound-stiftenden »Originals« verdeutlichen), das reicht für mehr als nur Respekt. Auf gar keinen Fall ist das schnell zu verorten beziehungsweise zu verdauen. Das Grizzly-Bear-Label Terrible Records kooperiert passenderweise mit dem Haudrauf-Verbund XL und kommuniziert Promo-technisch Patrick Wolf, Nick Cave und Nine Inch Nails als Verweisgrößen.

Kann man, wie bei einem viel zu komplexen Wein/Essen/Kunstdingsbums, alles rein oder raushören. Mir kommt eher der Party-Hard-Entertainer Andrew W.K., der noch Kunst-beflissenere Comic-Hardrocker Zodiac Mindwarp und phasenweise auch der Schmolllippen-Spacko Billy Idol in den Sinn – Rrrock-reduziert und mit fast allen anderen denkbaren Sounds und Strukturen. Eine vergleichbare Melange aus »Kunst« und »Exzess« steht deutlich im Raum. *This guy wants blood, sweat & tears* – und lässt im weiteren Verlauf seines Debüts kein Auge trocken: New-Romantic-Kitsch mit hysterischen Musical-Elementen, Elektro-Gezuppel mit Schweinerock-Einwürfen, Songwriter-Schmock mit Klavier, viel Wave und genauso viel No-Wave und das Ganze – wichtigste Info bis jetzt – mit einer wuchtig-voluminösen Stimme, die Callinan zwar fast ausschließlich mit 200 Prozent Wolverine-Pathos einsetzt, aber Spaß macht das trotzdem. Echt? Kunst? Scheißegal, voll druff.

Apropos Wolverine (Hugh Jackman): Auch Callinan ist Australier, was einiges erklärt. Solch wahrhaft merkwürdige Gewächse gedeihen am besten ganz weit weg. Auschecken angeraten, Konzert wahrscheinlich Pflicht.

Holger in't Veld

MYRON & E WITH THE SOUL INVESTIGATORS
BROADWAY
STONES THROW / GROOVE ATTACK
ALBUM

Soul traditioneller Bauart ist mittlerweile eine der wenigen kommerziell aussichtsreichen Sparten im Pop. Es ist ein bisschen wie im klassischen Konzertbetrieb, wo man seit dem 19. Jahrhundert zunehmend die Bestände wahrte, um das Gute vergangener Jahrhunderte zu pflegen. Nur dass die Soul-Musiker dieser Tage in der Regel eigenes Material darbieten, das sich stilistisch oft eher zaghaft von seinen Vorbildern entfernt.

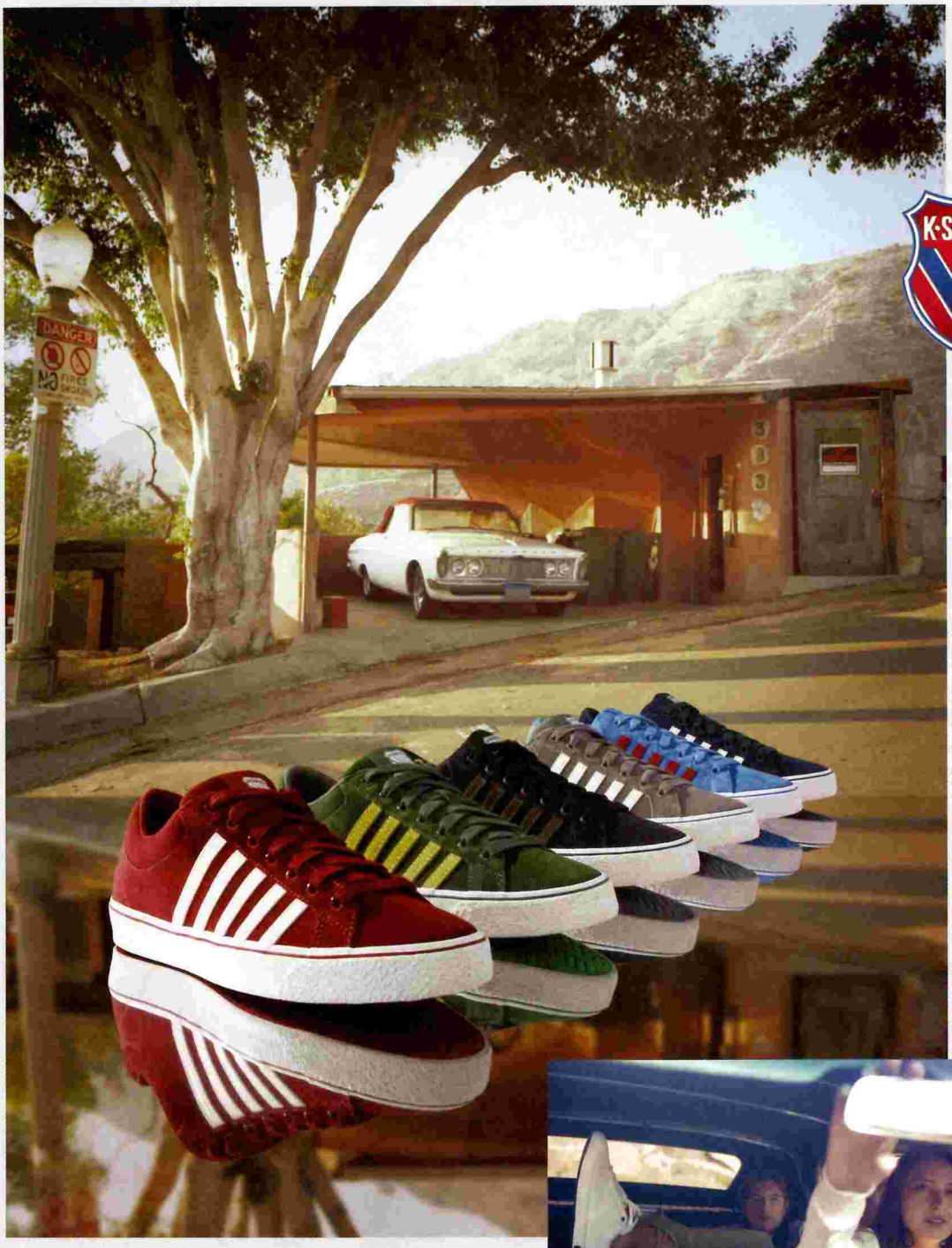
Myron Glasper und Eric Cooke, zwei in der kalifornischen Bay Area ansässige Sänger, die gemeinsam als Myron & E musizieren, schreiben ebenfalls eigene Songs, bei denen sie sich an Genregrößen insbesondere der 60er-Jahre orientieren. Auf ihrem Debütalbum *Broadway* werden sie von den Soul Investigators aus Finnland unterstützt, die ihrem Namen in Sachen historische Aufführungspraxis alle Ehre machen und zugleich als flexible Background-Band im Sinne früherer Motown-Studiohelden dienen, unter anderem arbeitete man schon mit der Sängerin Nicole Willis zusammen. Doch die Akribie der finnischen Klangforscher hat ihren Preis: Vor allem das Schlagzeug neigt oft zu leicht statischem Spiel, wodurch die Musik hier und da nicht recht zünden will. Anscheinend nahm die Band ihre Instrumente im heimischen Studio auf, während Myron & E an der Westküste den Gesang beisteuerten, was auch nicht gerade zu mehr Lebendigkeit beiträgt.

Myron & E haben durchaus angenehm unaufdringliche Stimmen, die sich makellos in die abgehangenen Strukturen einpassen. Allerdings gibt es auch hier ein paar Probleme. Dass sie nicht die originellsten oder relevantesten Texte auf Lager haben, ist dabei das geringste, sonderlich originell ist der Rest ihrer Platte ja auch nicht. Schwerer wiegt, dass die Melodien auf *Broadway* weder richtig einprägsam noch elegant wirken. Als wäre das nicht genug, gibt es ernsthafte Schwächen in der Prosodie: Die schlackernden Melodien werden immer wieder durch einen ungelenken Sprachrhythmus zusätzlich bedroht, wobei es sich kaum um ambitionierte Dekonstruktionsversuche oder ähnliche Experimente handeln dürfte. Es fehlt wohl schlicht etwas an der Übung. Vielleicht hätten Myron & E lieber ein Album mit Coverversionen machen sollen. So jedenfalls bleibt die Sache ziemlich unbefriedigend und einigermaßen belanglos. Soul geht anders.

Tim Caspar Boehme

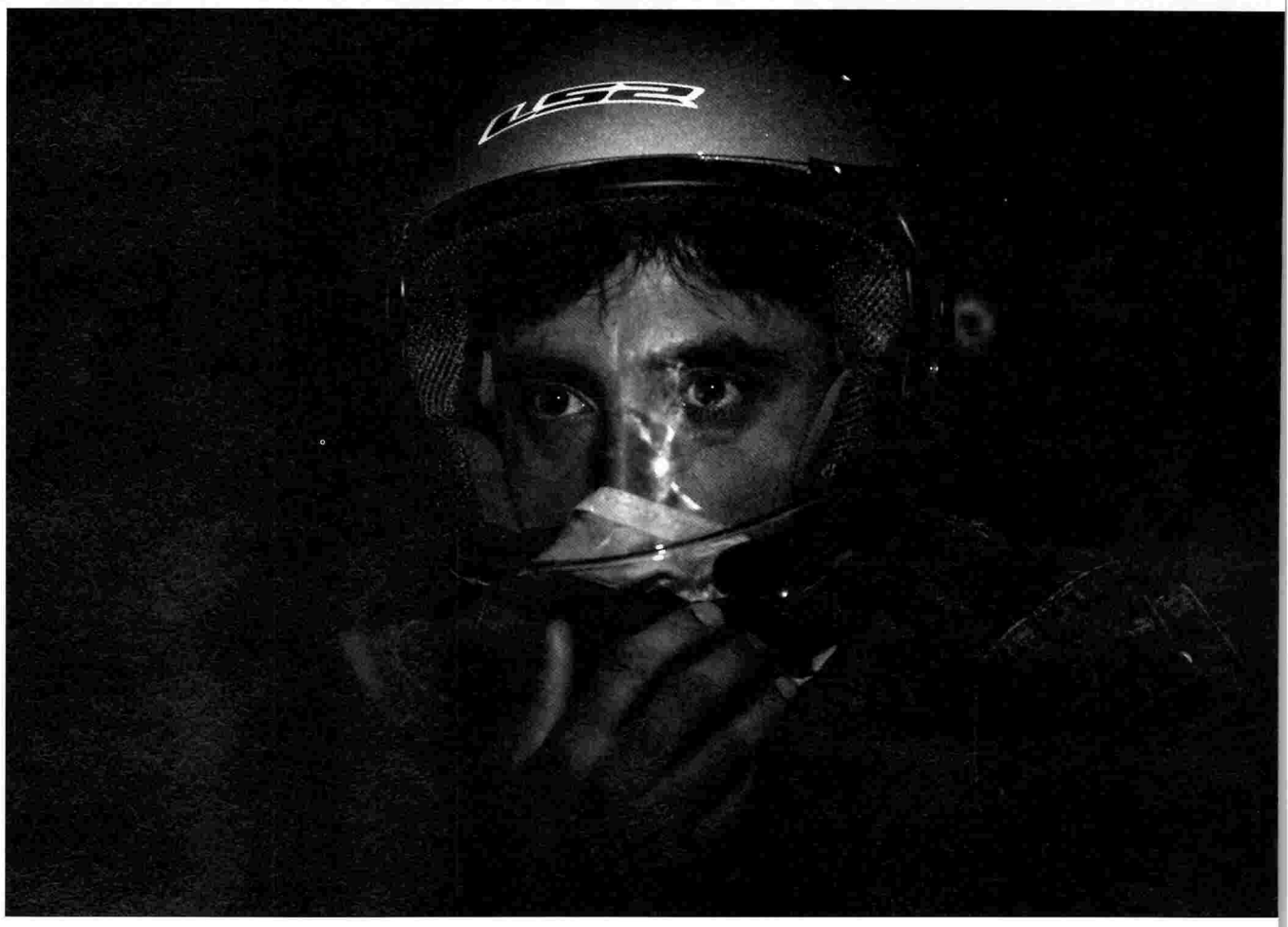
Ende

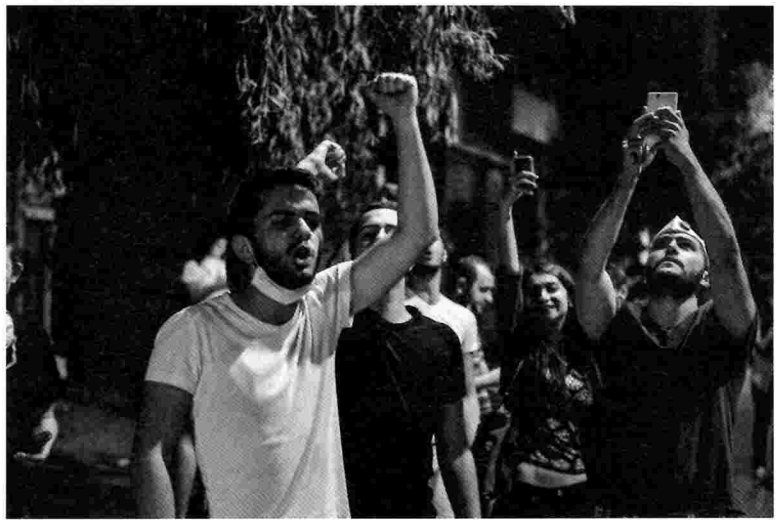
California Dreaming



Der graue Winter ist vorbei, die gefütterten Treter sind im Keller verstaut, jetzt sollen die Tage länger und wärmer werden. Damit die Frühlingsgefühle auch nicht von den allerletzten Kaltausläufern der trüben Jahreszeit beeinträchtigt werden, darf auch im Schuhregal umgerüstet werden. K-Swiss, 1966 an der sonnigen Küste Kaliforniens gegründet, steht für die warme Jahreszeit. Inspiriert durch ihren Geburtsort, liegt der Sneaker-Marke der sommerliche Lifestyle im Blut. Für die neue K-Swiss-Adcourt-Linie wurden die wichtigsten Ingredienzen des kalifornischen Lebensgefühls kombiniert und bunt durchgemischt: Der legendäre K-Swiss Mid Cut aus dem Jahre 1972 bekam noch eine Portion Streetstyle obendrauf und wurde mit einer Prise unaufdringlicher College-Preppiness abgerundet. K-Swiss sorgt für Sonne auf den Boulevards und im Gemüt – selbst wenn sich ein paar Wolken am Himmel tummeln!

Alle unsere Verlosungen finden sich auf unserer Facebook-Seite:
facebook.com/piranha.magazin





TAGE DES STURMS

Istanbul

Unsere Autorin verbrachte die Tage und Wochen inmitten der Proteste, für die die geplante Neubebauung des Gezi-Parks nur der Ausgangspunkt war, auf den Straßen und Plätzen Istanbuls. Für SPEX erinnert sie sich an die Geburt einer neuen türkischen Bürgerrechtsbewegung.

TEXT: Nina Ludolphi FOTOS: Thomas Neukum

»Stuttgart 21 – Combat Mode«, so lautete meine Überschrift zu einem Foto von Reuters, das ich an einem Morgen Ende Mai auf meiner Facebook-Pinnwand postete. Das Bild von dem Polizisten mit Gasmaske, der bei der Räumung des Gezi-Parks einer jungen Frau im Sommerkleid aus nächster Nähe eine Ladung Tränengas direkt ins Gesicht sprüht, ging seitdem um die ganze Welt und markierte am 29. Mai für mich und viele andere den Moment, an dem aus einer kleinen Protestbewegung gegen ein Bauprojekt etwas entstand, das alle Knöpfe unseres politischen Bewusstseins drücken würde.

Ich war am Vorabend erst in Istanbul angekommen. Im Parlaments-Wahljahr 2011 hatte ich in der Stadt studiert und damals beschlossen, hier leben zu wollen. Ich bin keine Aktivistin, gehe eher selten auf Demos. In Istanbul erlebte ich zum ersten Mal leibhaftig, was es bedeutet, wenn die politischen Umstände einem langsam die Luft zum Atmen nehmen. Während meine Mitbewohnerin und ich im Mai 2011 eine Online-Protestaktion gegen Internetzensur durch den obligatorischen Staatsfilter lancierten, gewann Recep Tayyip Erdoğans AKP ihre dritte Parlamentswahl seit 2002, mit einem Rekordergebnis von fast 50% der Stimmen. Über 21 Millionen Türken hatten für die Partei und ihn gestimmt –Werte, von denen in Deutschland inzwischen selbst die CSU im Freistaat nur noch träumen kann.

Schnitt, Gegenwart. Abends ging ich in den Gezi-Park, traf Freunde, schaute mir an, wie aus der Handvoll Baumretter vom Wochenanfang eine veritable Besetzung des Parks mit Zelten, Transparenten und Kundgebungen geworden war. Am Morgen darauf wurde zum wiederholten Male gewaltsam geräumt, es gab Verletzte. Freunde von mir fingen an, auf Facebook und Twitter ihre Bekannten und die Medien im Ausland um Unterstützung zu bitten. Ich beteiligte mich an den Aufrufen, postete Fotos von der Räumung am Vortag, schrieb befreundete Journalistinnen in Deutschland an. Die Facebook-Seite, die nach unserer Online-Protestaktion seit 2011 leider verwaist war, wurde reaktiviert und ich teilte in immer kürzer werdenden Abständen die Artikel und Videos ausländischer Medien, die ich fand. Nebenbei verfolgte ich auf diversen Livestreams die Geschehnisse rund um den Park und in den angrenzenden Straßen, sah, wie den Protestierenden rigoros mit Wasserwerfern, Tränengas und Räumfahrzeugen entgegengetreten wurde. Die Fronten waren spätestens jetzt geklärt: »Wir« gegen die Istanbuler Polizei, auf deren Emblem den Einwohnern der Stadt versichert wird: »Sicherheit für das Volk und Dienst im Namen der Gerechtigkeit«. Geglaubt hat das hier ohnehin keiner mehr, fast alle meiner Freunde können aus eigener Erfahrung von polizeilicher Willkür, Gewalt und Korruption berichten.

Kurzum, im Zentrum von Istanbul tobte der Straßenkampf, während die türkischen TV-Sender weiter stur Soaps, Kochsendungen und Pinguin-Dokus über den Äther sendeten und die internationalen Medien begannen, aus Istanbul zu berichten. Platte Kurzfassungen zu vermeintlich grünradikalen Protesten gegen Abholzung und Einkaufszentrumsbau wechselten sich ab mit erfreulich tiefgründigen Schlaglichtern auf die vielen politischen und gesellschaftlichen Probleme, an denen sich die Einwohner der Megapolis Istanbul langsam wundreiben. Der Abriss des eher spärlich bepflanzten Parks auf dem historisch bedeutsamen Taksim-Platz und die Errichtung einer Shoppingmall-cum-Kulturzentrum an dieser Stelle war nur eines der zahlreichen Bauprojekte, hinter denen viele eine Art Gigantomanie des Premiers vermuten. Erdoğan hatte sich von Anfang an hinter Megavorhaben wie die dritte Bosporusbrücke, den dritten Flughafen, einen zweiten Bosporus (!) und eine gigantische Moschee gestellt und nie einen Zweifel daran gelassen, dass all diese Projekte wenn nötig im Schnellverfahren und gegen jeden Widerstand realisiert werden würden – ungeachtet der ökologischen, gesellschaftlichen und städteplanerischen Konsequenzen, vor denen zahlreiche Experten immer wieder warnten – »Stuttgart 21 – Combat Mode«.

In Deutschland traten die Berichte und Bilder aus Istanbul bei *Tagesschau* & Co. in direkte Konkurrenz mit den Ausschreitungen während der Blockupy-Demo in Frankfurt am Main. Anstatt Zusammenhänge zu erkennen und reflektierte Bemerkungen zu machen, erhoben Politiker wie Claudia Roth, Martin Schulz et al. mahnend-solidarisch ihre Anklagefinger und verwiesen auf Meinungsfreiheit, Rechtsstaat und EU-Standards, die einzuhalten seien. Mit Tränengas und Wasserwerfern gegen Demonstranten vorzugehen, sei absolut unangemessen. Ach nee, ehrlich? Welcher Mittel bediente sich denn die deutsche Polizei bei vergleichbaren Großeinsätzen vergangener Jahre – von den Gewaltexzessen während der großen Proteste der 60er-, 70er- und 80er-Jahre ganz zu schweigen. Immerhin liegen Claudia und Kollegen damit auf einer Linie mit den Vereinten Nationen, die am 4. Juni ebenfalls ihren Unmut über die überbordende Polizeigewalt per Pressemitteilung bekundeten.

Ironischerweise war es genau diese Polizeigewalt, die der kleinen grün-antikapitalistischen Protestbewegung am Freitag, den 31. Mai, zur Wutbürgertauglichkeit verhalf. Denn mit der brettharten Eskalationsstrategie der Istanbuler Polizei gegen die Demonstranten vertrieb man die Leute nicht nur aus dem von außen dank zahlreicher Bauzäune nahezu uneinsehbaren Park, man scheuchte sie zusammen mit Tränengas und Wasserwerfern in die umliegenden Hotellobbys und Einkaufsstraßen, wo Touristen flanierten und Istanbul gerade zu Mittag aß. Auf der Webseite der Kommunalverwaltung konnte man bis Freitagabend über zahlreiche Webcams mitverfolgen, wie die Polizei immer und immer wieder Demonstranten jagte, beschoss und mit Schlagstöcken angriff. (Inzwischen sind alle

Cams offline und gen Himmel gerichtet.) Wer schon mal versucht hat, brennendes Öl mit Wasser zu löschen, kann sich vorstellen, was danach in Istanbul passiert ist: Innerhalb weniger Stunden wurden Verabredungen für eine Großdemo am Abend über die sozialen Netzwerke verbreitet, während es rund um den Taksim-Platz immer wieder zu Zusammenstößen zwischen Polizei und Demonstranten kam. Ich musste Freitagabend nach Antalya fliegen und geriet auf dem Weg zum Flughafen-Shuttlebus in die Ausläufer der Demonstration, rannte mit Mundschutz und Reisetasche vor entgegenkommenden Gaswolken und Wasserwerfern davon. Fast alle meine Freunde waren auf den Beinen, nahmen an den Demonstrationen und der erneuten friedlichen Besetzung des Parks teil. Wogegen hier auf die Straße gegangen wird, lässt sich in zwei Worte zusammenfassen: »Tayyip istifa« (Tayyip tritt zurück)! Die Ereignisse der folgenden Tage und Nächte in ebenso wenig Worte zu fassen, ist unmöglich. Freitagnacht klebte ich wie hypnotisiert an einem Livestream, den eine junge Türkin per Telefon aus der Lobby eines Hotels am Taksim-Platz sendete. Die Sachlichkeit und Ruhe, mit der sie das Geschehen auf der Straße kommentierte, machten deutlich: Wenn die nationalen Medien schweigen, übernimmt man die Berichterstattung eben selbst. Egal wie viele Menschen weltweit die Geschehnisse in Istanbul über ihr Telefon tatsächlich erlebt haben, sie war sich ihrer Verantwortung bewusst und dokumentierte die historischen Ereignisse auf lokaler Ebene mit bemerkenswerter Professionalität.

Drei Tage später konnte ich mir endlich ein Bild von dem machen, was auf dem Taksim-Platz passiert ist. Die Proteste haben sich inzwischen weit über Istanbul hinaus verbreitet und ich war am Nachmittag des Vortages im Stadtzentrum von Antalya, um die friedlichen Demonstrationen zu unterstützen. Zurück in Istanbul, gehe ich ausgerüstet mit Staubmaske und Taucherbrille mit Freunden staunend herum. Der Platz, den seit Samstag kein einziger uniformierter Polizist mehr betreten hatte, wirkt unglaublich ruhig. Die eher schlecht als recht getarnten Zivilpolizisten sind weiterhin allgegenwärtig, aber das kümmert kaum jemanden. Auf den Zufahrtstraßen sind meterhohe Barrikaden aus Absperrgittern, Steinen, ausgebrannten Autos und anderen Materialien aufgetürmt, die Baracken der Polizei vor Ort sind komplett verwüstet und ausgebrannt, ebenso die zurückgelassenen Fahrzeuge und mehrere Busse der Stadtverwaltung. Hier hat sich etwas entladen. Die Leute helfen einander, und jedem Rempler in der Menge folgt eine Entschuldigung durch ein aufrichtiges »Pardon« oder das etwas elegantere »Özür dilerim«. Essensvorräte und Anti-Tränengas-Sprays werden mit allen geteilt, immer wieder wird Müll gesammelt.

Wir wagen uns zwischen die Barrikaden vor, wo die Polizei die Demonstranten weiterhin mit Tränengas beschießt. Weiter nördlich in Beşiktaş ist die Situation wieder eskaliert, Freunde berichten von Festnahmen, Schussverletzungen durch Gummigeschosse, von Polizisten, die in Privatwohnungen eindringen oder von außen Tränengas in die Fenster sprühen. Die Moschee beim Inönü-Stadion des Fußballvereins Beşiktaş JK, wo die Kämpfe in der Nacht zuvor am heftigsten waren, nimmt Verletzte auf und versorgt sie – nur einer der vielen Momente, die deutlich machen: Das hier ist kein Konflikt zwischen religiösen und säkularen Interessen, und keiner der Protestierenden hat ein Interesse daran, sich von schlecht recherchierten Medienberichten oder verfälschenden Politiker-Statements in eine solche Dichotomie pressen zu lassen.

Mit Mundschutz und Reisetasche rannte ich vor den entgegenkommenden Gaswolken und Wasserwerfern davon.

Wir gehen Richtung Tränengas. Neben uns befindet sich das normalerweise streng bewachte Militärkrankenhaus, aus dessen Garten durch den Zaun Mundschutzmasken an Demonstranten verteilt werden. Für mich persönlich unvorstellbar, überrascht diese deutliche Solidarisierung der Soldaten mit den Demonstranten gegen Regierung und Polizei die Istanbuler Bevölkerung nicht besonders. In einer Gesellschaft, die in den letzten 100 Jahren drei Militärputsche erlebt hat, verlaufen die Trennlinien zwischen Militär und Staat anders, die Verflechtungen und Allianzen sind viel komplexer, als ich es erfassen kann. Um uns herum sehe ich junge Menschen in weißen Kitteln mit zusammengeknüllten Plastiktüten in der Hand: Es sind die freiwilligen Ärzte, die seit Tagen Verletzte versorgen, Medizin verteilen und innerhalb von Sekunden zur Stelle sind, sobald jemand »Doktor!« ruft. Notarztwagen kommen aufgrund der Barrikaden ohnehin nicht mehr durch, Verletzte werden teilweise auf zu Tragen umfunktionierten Bauzäunen an sicherere Orte gebracht.

Als die Polizei durch eine der Barrikaden bricht und die Straße in Tränengas hüllt, hasten wir zurück zum Park, in dem trotz vom Wind weit verteilter Gaswolken ein friedliches und ausgelassenes Festival gefeiert wird. Studenten, Musiker, Fußball-Hooligans rivalisierender Vereine, Hippies, ältere Pärchen, Revoluzzer und Punks tanzen gemeinsam, skandieren Slogans gegen den kreisenden Helikopter und feiern die erfolgreiche Besetzung des Taksim-Platzes, die Gasmasken immer griffbereit. Wie es weitergeht, ist unklar, aber darum geht es auch noch nicht. Jetzt gilt es auszukosten, dass man der Frustration und dem Ärger Luft gemacht und »Nein« gesagt hat zu dem zunehmend autoritären Regierungsstil der AKP, der vielen den Atem nahm und eine bedrückend indifferente und resignierte Jugend hervorgebracht hat. Und diese Jugend ist jetzt im ganzen Land auf der Straße und schnappt gemeinsam mit ihren Familien, Freunden, Nachbarn und Kollegen nach frischer Luft, während der immer öfter verbal entgleisende Premierminister sie als Plünderer, Alkoholiker, Terroristen und Naivlinge bezeichnet und sich öffentlich selbst demontiert. Da nimmt man den allgegenwärtigen Geruch von Tränengas gern in Kauf.

Drei Tage später kommt Erdoğan spät nachts von einer Auslandsreise zurück und lässt die eilends mit Bussen zum Istanbuler Atatürk-Flughafen gekarrten AKP-Anhänger minutenlang skandieren »Lasst uns Taksim plattmachen!«, bevor er eine Rede beginnt, die einem Diktator zur Ehre gereichen würde. Ich schaue mir die Live-Übertragung nicht zu Ende an. Als ich ins Bett gehe, höre ich, wie gegenüber meine Nachbarn ihren Fernseher anbrüllen: »Yalan!«– Lügen.

Szenen einer Bewegung: Istanbul im Juni 2013

SPEX PRÄSENTIERT

Deerhunter

James Blake
08.10. Berlin – Tempodrom
09.10. München – Muffathalle
10.10. Köln – E-Werk

Wie James Blake sich live selbst sampelt und die ganze Halle zum Beben bringt, ist fürwahr ein Erlebnis. Mit seinem neuen, sakralen Album geht der Pop-Visionär auf Tour.

Sigur Rós
25.11. Düsseldorf – M.E. Halle

Mal dahinschwebend-verhuschter Endlos-Shoegaze, mal wuchtiger Post-Rock aus Island.

MS MR
04.07. Berlin – Berghain
05.07. Hamburg – Uebel & Gefährlich
08.07. München – Ampere
09.07. Köln – Gebäude 9

Inspiriert durch die Bilderflut des Netzes, verwandeln Lizzy Plapinger und Max Hershenow ihre Eindrücke in kunterbunte Pop-Sperenzchen.

Deerhunter
23.10. Hamburg – Uebel & Gefährlich
24.10. Berlin – Festsaal Kreuzberg
25.10. München – Feierwerk

Bei dieser Band finden Pop, Noise, Fuzz und Melodie zusammen – in immer wieder neuen Mischungsverhältnissen.

Ben Caplan
06.08. Hamburg – Knust (Bistro)
07.08. Düsseldorf – zakk
08.08. Berlin – Sommerloft

Der Folk-*Beardo* und Multiinstrumentalist aus Halifax unterhält mit Gypsy-Sound in bester Bourbon-Philosophen-Manier.

Torstraßen Festival
31.08. Berlin-Mitte

Genreunabhängig mit hervorragenden nationalen und auch internationalen Acts wie Thomas Azier, Halasan Basar, Easter, Black Cracker, Erfolg, PTTRNS u.v.a. besetzt, verwandeln sich verschiedenen Clubs und Bars rund um die Kiezmagistrale zu Festivalbühnen.

A'LARME
08.08. – 10.08. Berlin – Radialsystem V

Die internationale Avantgarde-Bewegung des freien Jazz versammelt sich mit Künstlern wie Elisabeth Harnik, Thurston Moore, Mats Gustafsson oder Anthony Braxton für drei Abende.

Kollateralschaden
14.09., 19.09. & 20.09. Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen – Esslingen am Neckar

Im Sinne (und Rahmen von) »Crossing Media – Der Kunst die Bühne« der Villa Merkel spielt Palais Schaumburgs Holger Hiller solo, liest Wolfgang Müller von der Westberliner Subkultur und spricht Thomas Meinecke mit Michael Paukner.

Kosmos Tage
05.07. – 06.07. Berlin – Stattbad

Das Andromeda Mega Express Orchestra & Weggefährten erschaffen eine interdisziplinäre, fantastische Welt aus Klang, visueller Kunst und Performance.

Ruhrtriennale
Harry Partch, Massive Attack,
Adam Curtis, Ryoji Ikeda
23.08. – 06.10. Bochum, Duisburg, Essen

In Duisburg kommt es im Rahmen der Ruhrtriennale unter anderem zu audiovisuellen Synergien von Massive Attack und Adam Curtis.

Beady Eye
02.07. Berlin – C-Club
03.07. Hamburg – Uebel & Gefährlich
05.07. München – Backstube Werk
22.08. Köln – Gloria

Auf den Hund, die Revolution und Dave Sitek gekommen – Liam Gallagher und Beady Eye sind im Sommer mit neuer Platte unterwegs.

Ewdard Sharpe And The Magnetic Zeros
02.07. Berlin – Heimathafen
03.07. Hamburg – Mojo

Edward Sharpe and the Magnetic Zeros bespielen im Juli zwei Bühnnen in Deutschland mit ihrem Folk-Happening.

RÜCKBLENDE

John Zorn in Moers

TEXT: Joachim Ody FOTO: Patrick Essex

Erstmals in seinem gut 40-jährigen Bestehen widmete das jährlich zu Pfingsten stattfindende Moers-Festival einem einzigen Künstler einen ganzen Tag. Was lag da näher, als jemanden zu verpflichten, der bereits ein beträchtliches Output vorweisen kann, mit nimmermüdem Elan immer noch mitmischt und überdies imstande ist, die Obliegenheiten dieses Treffpunkts avancierter aktueller Musik zu verstehen und mit eigenem Touch exklusiv zu repräsentieren? Das konnte nur John Zorn sein, der alte exzentrische New Yorker Clown und Bürgerschreck, der einst antrat, alles gegen den Strich zu bürsten – ein Berserker und Provokateur, der es niemandem recht machen will. So ward der »Zorntag« aus der Taufe gehoben, den man auch als Würdigung anlässlich seines bevorstehenden 60. Geburtstags im September betrachten kann.

Gut drauf war er, ohne eine Spur von Zornesfalten; schließlich schätzt er sein Publikum in diesem Ambiente gut ein, weiß, dass man ihn als Komponisten mittlerweile akzeptiert und nicht als jemanden, der sein Treiben um den für ihn nicht relevanten Begriff »Jazz« durchdekliniert. Wie die ganze Abfolge des ausgewählten Programms ein ums andere Mal unter Beweis stellte: John Zorn ist nach wie vor ein Maverick, dessen musikalischer Eklektizismus sich aus allem Möglichen speist: aus der Tradition klassischer amerikanischer Moderne, aus seiner jüdischen Herkunft, aus Noise-Ästhetik und ekstatischem, exaltiertem Grindcore, aber auch aus milderen Sachen. All dies vermittelte der Abend mehr oder minder abwechslungsreich, teilweise mit ihm auf der Bühne – dirigierend in sitzender Stellung oder wild Saxophon-gestikulierend –, in Ensembles (»Song Project«, »Electric Masada«) unter tatkräftiger Unterstützung seines bewährten Line-ups, der Crème de la Crème der New Yorker Szene um Joey Baron, Marc Ribot, Cyro Baptista, Trevor Dunn, Ikue Mori, Kenny Wollesen, John Medeski und Mike Patton, die unglaublich professionell und mitreißend für Begeisterung sorgten.

Problematischer gestaltete sich freilich, obwohl von höchster Qualität, das Kontrastprogramm. Da näherte sich ein Damen-Quintett a cappella in Form eines Mysterienspiels dem Leben der Hildegard von Bingen, da gab es eine Reise durch das Labor des im 16. Jahrhundert wirkenden Alchemisten John Dee als Streichquartett-Komposition, da sorgte das Trio Illuminations (Steve Gosling, Dunn, Wollesen) anhand einer Gedichtfolge Arthur Rimbauds für die »totale Verwirrung aller Sinne« und schließlich beschäftigte man sich beim Quartett Templars (Patton, Medeski, Dunn, Baron) noch mit alttestamentarischen Kreuzrittern. Nanu, hat Zorn seine »Radical Jewish Culture« womöglich zugunsten christlicher Mystik ad acta gelegt? Aber dann formierte sich zur gleichen Zeit die wiedervereinigte Band Electric Masada, für die John Zorn in den letzten Monaten an die hundert Stücke geschrieben hat – und *shoutete*, hämmerte, schrammelte sich bis an die Grenzen des Machbaren den Teufel aus der Seele. Ton für Ton. Alles streng nach Partitur. Schließlich ist es ja kein Jazz.

www.ADticket.de
MEIN TICKETPORTAL

...und 30.000 weitere Shows & Festivals
Tickets auf www.ADticket.de

SPEX ABO

PRÄMIENWAHL

1 JAHR SPEX
8 HEFTE / 40 EURO*

KANYE WEST
YEEZUS
DEF JAM / UNIVERSAL
CD

»New Slaves« und »Black Skinhead« – Kanye West gibt sich auf seinem sechsten Studioalbum *Yeezus* politischer denn je. Als Gäste sind unter anderem Daft Punk, Frank Ocean und RZA mit dabei.

THESE NEW PURITANS
FIELD OF REEDS
INFECTIOUS / PIAS
CD

Wieder einmal sprechen These New Puritans eine neue, andere Sprache. Und wieder einmal überraschen sie mit außergewöhnlichen Klängen. *Field Of Reeds* ist ungewohnt intim und erinnert daran, dass am Ende doch nicht alles Pop ist.

SPEX ABO – WIE IMMER AUCH ALS GESCHENK!
WWW.SPEX.DE/ABO

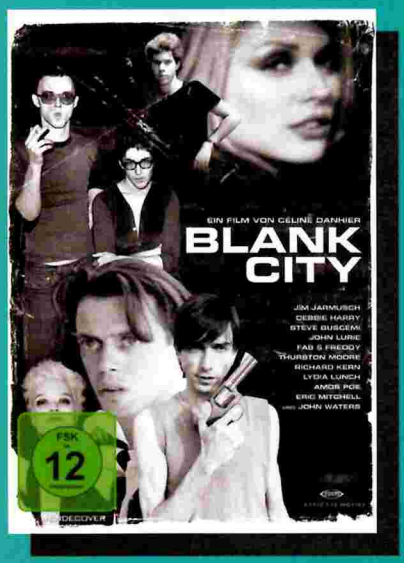
Jeder, der Spex abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen.

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.

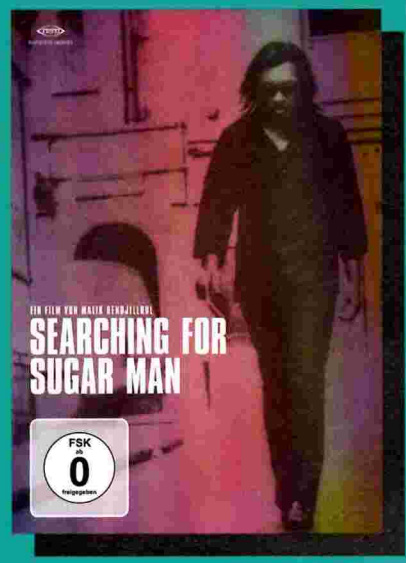
www.spex.de/abo abo@jfmedia.de
Tel: 030.695 36 – 113 Fax: 030.695 36 – 114 (MO–FR / 10–14 Uhr)

2 JAHRE SPEX
16 HEFTE / 80 EURO**



BLANK CITY
RAPID EYE MOVIES
DVD

Die Regisseurin Céline Danhier zeigt in eingehenden Interviews und mit seltenem Material, wie das New Wave Cinema an New Yorks Lower East Side entstand und durch Künstler wie Jim Jarmusch, Amos Poe, Steve Buscemi und Debbie Harry zu einer der einflussreichsten Undergroundbewegungen der Filmindustrie wurde.

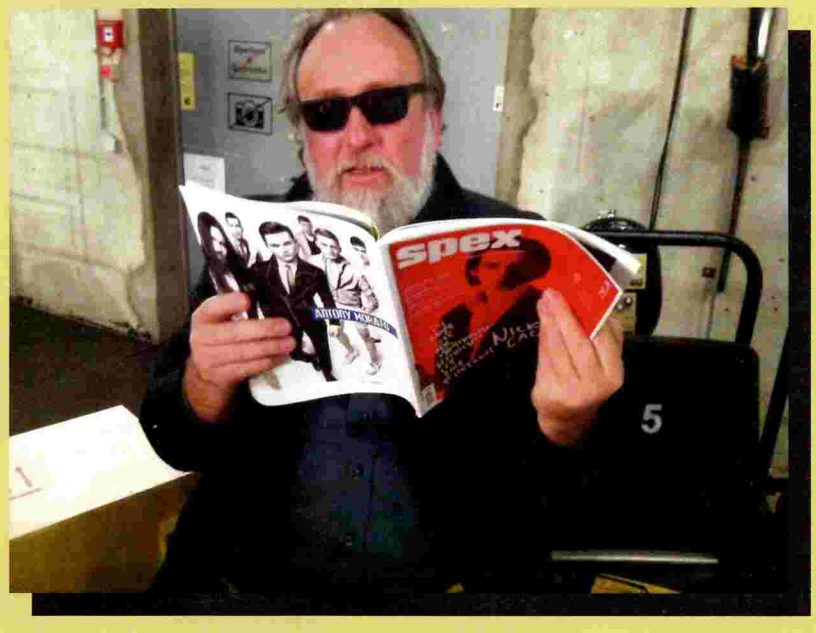


SEARCHING FOR SUGAR MAN
RAPID EYE MOVIES
DVD

Der Film von Regisseur Malik Bendjelloul dokumentiert die absurde Suche der beiden Südafrikaner Stephen »Sugar« Segerman und Craig Bartholomew Strydom nach dem als verschollen und Gerüchten zufolge sogar als tot geltenden Sixto Rodriguez, dessen Musik ohne sein Wissen zum Soundtrack der Anti-Apartheidsbewegung in Südafrika avancierte.

ABONNENT DER AUSGABE:
FRIEDRICH LIECHTENSTEIN

SPEX knallt. Klingt wie Sex und erinnert mich an »Smick-smack!« von Marcello Mastroianni in Fellinis *Stadt der Frauen*. Musik ist ein mieses Geschäft, regelrecht ekelhaft. »Obszön« war mal ein strapaziertes Wort. Über Musik reden und schreiben ist der Hammer. Musik machen, hören und tanzen ist noch geiler. Fotos, Namedropping, Marketing und eine Sprache wie aus der *Titanic* (die andere geile Zeitschrift). Musiker sollen ihre Songs nicht erklären, dennoch fand ich Jacques Palmingers Beschreibung seines Musikprojektes sehr geil. Ich könnte Bücher schreiben über meine unbekannten Songs (40!) und nur einen Satz über den Song den hier einige kennen. »Dieser Song ist nicht von mir!« Ich liebe meine Fans. Musik performen ist Bombe. Liebe SPEX, bleib aufgeregt! Auch wenn SPEX vor allen Dingen auf Toiletten in Männer-WGs zu finden ist grüße ich mit: »Smick-smack!« und bin der Abonnent.



Friedrich Liechtenstein, Flaneur, liest SPEX seit 2006

VERLAG
PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER

Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG

Wilma Peters
wilma.peters(at)piranha-media.de

PROJEKTLEITUNG

Jörg Sauer
joerg.sauer(at)piranha-media.de

REDAKTION
SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION

Torsten Groß *(verantwortlich)*

REDAKTION

Lisa Cordes *(Praktikantin)*
Jacqueline Krause-Blouin *(CvD)*
Arno Raffeiner *(Stv. Chefredaktion)*
Thomas Vorreyer *(Online)*
Jan Wehn

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Anne Waak

CREATIVE DIRECTION

Florian Lambl, Birgitta Homburger
Lambl / Homburger

ART DIRECTION

Christoph Gabriel
Lambl / Homburger

GESTALTUNG

Christoph Gabriel
Patrick Klose

LEKTORAT

Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE

Fatma Aydemir
Steven Lee Beeber
Tim Caspar Boehme
Jörg Böckem
Christoph Braun
Esther Buss
Kristoffer Cornils
Robert Defcon
Diedrich Diederichsen
Sascha Ehlert
Sonja Eismann
Daniel Gerhardt
Christoph Gurk
Tino Hanekamp
Bianca Heuser
Heiko Hoffmann
Thomas Hübener
Holger in't Veld
Pascal Jurt
Holger Klein
Aram Lintzel
Nina Ludolphi
Gerhard Midding
Christina Mohr
Tobi Müller
Florian Obkircher
Joachim Ody
Alvaro Piña Otey
Andreas Reihse
Philipp Rhensius
Cord Riechelmann
Dorothea Schöne
Barbara Schulz
Marcus Staiger
Georg Seeßlen
Florian Sievers
Tim Tetzner
Klaus Walter
Alexis Waltz
Johannes von Weizsäcker
Vina Yun

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE

Tinka und Frank Dietz
Christoph Mack
Thomas Neukum
John Francis Peters
Claudia Rorarius
Chris Rusiniak
Holger Talinski
Eva Tuerbl
Erik Weiß

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE

Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG

Jörg Sauer

MARKETING & SALES

Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 – 01
martin.grueter(at)piranha-media.de

ANZEIGENKONTAKT

Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition, Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 – 12

HEFT – CD

Jan Wehn
jan.wehn(at)spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG

Joint Forces Media GmbH
Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
Tel: 030.695 36 – 113
Fax: 030.695 36 – 114
abo(at)jfmedia.de

DRUCK

westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D – 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 – 46
katja.unger(at)westermann.de

VERTRIEB

MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D – 85386 Eching
Tel: 089.319 06 – 0
Fax: 089.319 06 – 13

(c) 2013 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 8 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 09 / 2013: 23.7.2013, EVT: 14.8.2013. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2013.

ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

IM HANDEL!

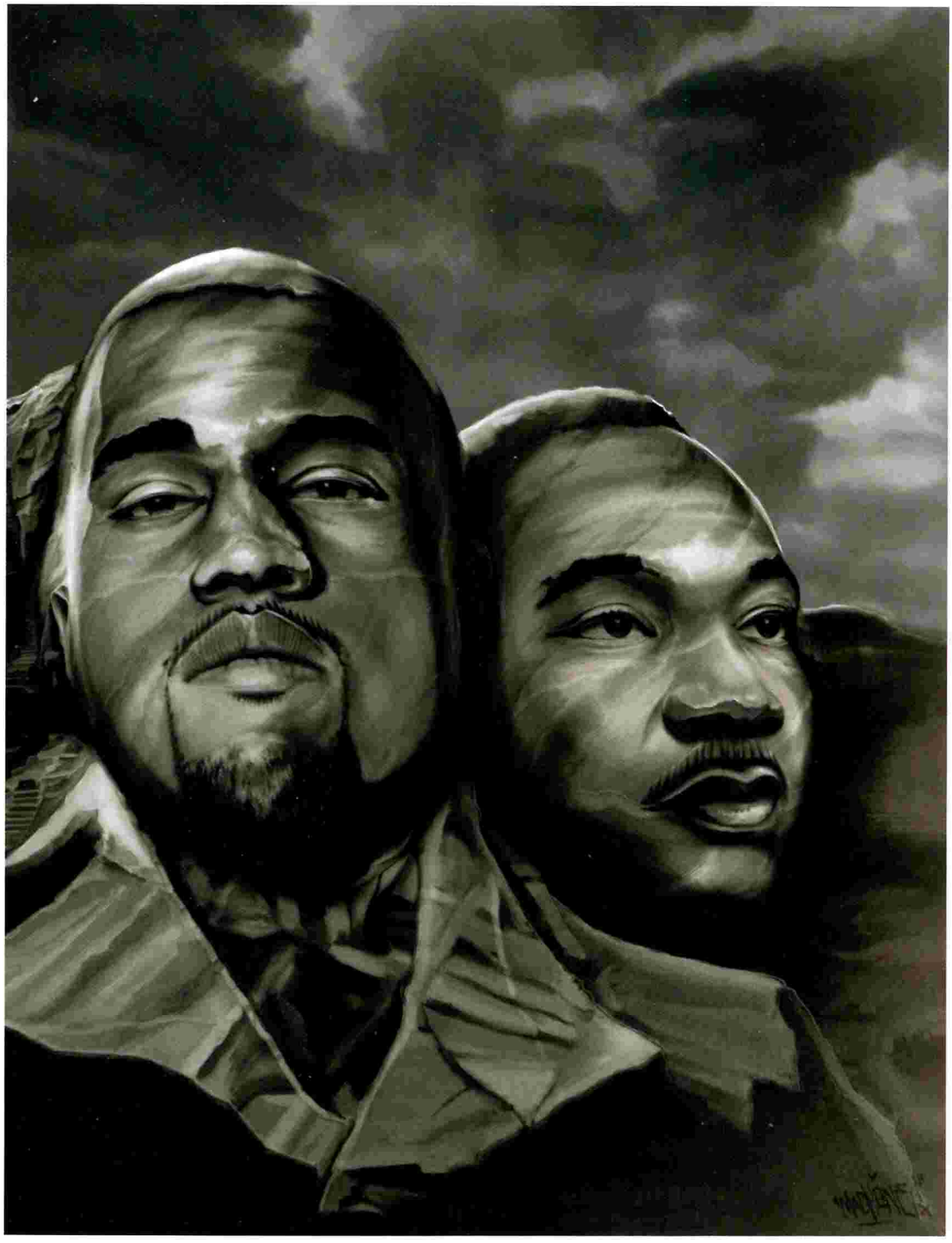
ALLE 2 MONATE NEU INKL. CD

TÄGLICH FRISCH:
CHARTS, NEWS, FEATURES

EXKLUSIV:
STREAMS, PODCASTS

IM NETZ!

WWW.GROOVE.DE



WE HAD A DREAM
Exklusiv für SPEX von Mach One

Die nächste SPEX – ab dem 14. August 2013 am Kiosk

www.spex.de

Millions of people in Turkey

have been outraged by the violent reaction of their government to a peaceful protest aimed at saving Istanbul's Gezi Park. Outraged, yet not surprised.

this isn't just about a park

Over the course of Prime Minister Erdoğan's ten-year term, we have witnessed a steady erosion of our rights and freedoms. Arrests of numerous journalists, artists, and elected officials, alongside restrictions on freedom of speech, minority and women's rights all demonstrate that the ruling party is not serious about democracy.

Time and again, the Prime Minister has mocked and trivialized his nation's concerns while Turkey's own media has remained shamefully silent.

The people protesting bravely throughout Turkey are mere citizens.
We are not looters or extremists.
We are students, teachers, workers, mothers, fathers. We represent various ethnicities and creeds, religions and ideologies.
We stand united now because of our concern for Turkey's future.

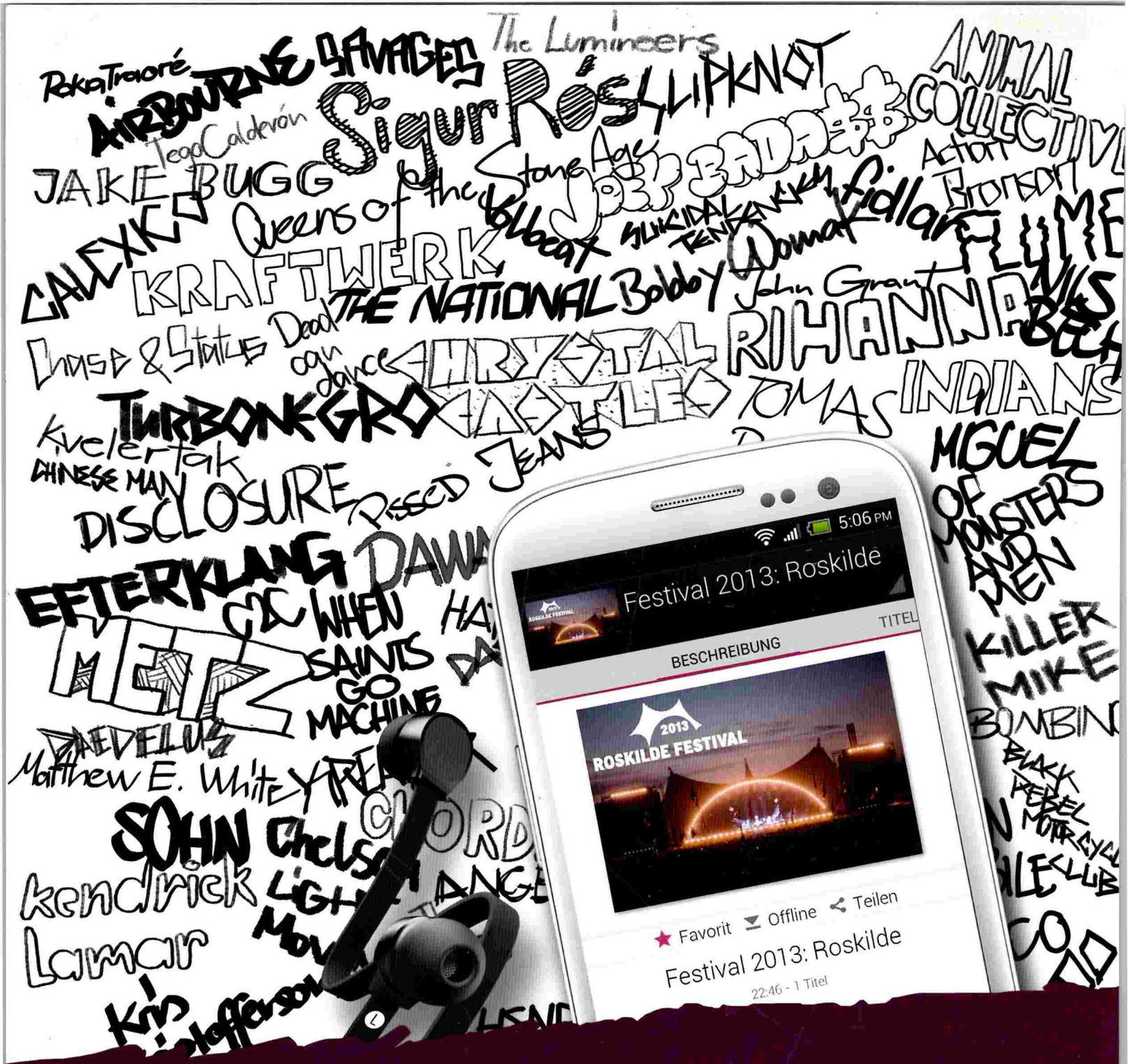
We demand an end to police brutality.
We demand a free and unbiased media.
We demand an open dialogue, not the dictates of an autocrat.
We demand an investigation of the recent abuse of power by government forces that have led to the loss of innocent lives.
We hope that you will join the conversation and stand with us in solidarity.

Crowdfunded Entirely by Concerned Individuals from Around the World.

These are actual tear gas shells fired by the thousands on peaceful protestors in Istanbul.

Become a part of the conversation and stand with us in solidarity.

W: en.wikipedia.org/wiki/2013_protests_in_Turkey #GeziPark #OccupyGezi #DirenGeziParki ("Resist Gezi Park")



ERLEBE MIT wimp DAS ROSKILDE FESTIVAL!

MIT WIMP KEIN FESTIVAL MEHR VERPASSEN.
TÄGLICHE MUSIKTIPPS UND IMMER NEUE PLAYLISTEN.

2013 ROSKILDE FESTIVAL

wimp
Offizieller Streamingpartner

JETZT GRATIS TESTEN!

Scanne den Code oder surfe direkt zu
www.wimp.de